



أكاديمية الفنون
وحدة الإصدارات
مـ ١٥ (١٥)

الفضاء المسرحي

من مبردوني
محمد السيد
سليم علي يحيى
بين البدري
ترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة : د. محمد عناني





أكاديمية الفنون
وحدة الإصدارات
مسرح (١٥)

الفضاء المسرحي

تحرير : جيهس ميردوند

ترجمة : د. محمد سعيد

الحسين علي يحيى

حسين البدرى

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة : أ. د. محمد عنانى

ترجم هذا الكتاب عن الانجليزية

Themes In Drama

Annual Publication

Edited by James Redmond

The Theatrical Space

Cambridge University Press

(1987)

الالتزام والخطوة

إن مجموعة الكتب التى قام بترجمتها مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون ،
والتي صدرت فى إطار مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي قد لاقت استجابة
واسعة ، مرتبطة بمطالبة ملحة ، ليس فقط توزيعها بإهدائها لمكتبات المؤسسات
والهيئات العامة والجامعات على امتداد الجمهورية ، بل بضرورة طرحها فى الأسواق
لتتمتع بحضور حر يسمح بالافتناء ، ليوسع دائرة المستفيدين من هذه المعارف الجديدة
المتنوعة والمتعددة .

وقد استجاب وزير الثقافة فاروق حسنى لذلك بأن حمل أكاديمية الفنون مسئولية
إعادة طبع جميع إصدارات المهرجان وطرحها فى الأسواق لتكون فى متناول الكافة .

وتولت وحدة الإصدارات بالأكاديمية برمجة إعادة طبع ما يقرب من (٥٦) كتابا عن
فنون المسرح ، هى رصيد حصاد المهرجان التجريبي حتى دورته السابعة عام ١٩٩٥ ،
وذلك فى إطار إصداراتها التى تتنوع ما بين المسرح والسينما والموسيقى والباليه
والرقص والنقد والفنون الشعبية وفنون الطفل إلى آخر مجالات تخصصات الأكاديمية .

واعتبارا من الدورة الثامنة للمهرجان التجريبي ستصدر الأكاديمية مجموعة عام
١٩٩٦م كاملة ، إلى جانب موالاة عملية طبع الرصيد المتجمع من السنوات السابقة
وفقا لبرمجة تحمى الالتزام من الحلل .

رئيس الأكاديمية

د. / فوزى قهسى أحمد

المحتويات

الصفحة	الموضوع
١	* مقدمة لرئيس التحرير
٣	١ - تغير الفضاء في الكوميديا الحديثة نايل و . سلاتر
١٣	٢ - فضاء المسرح ، الفضاء المسرحي ، والفضاء المسرحي الخارجي حنا سكولينكوف
٣١	٣ - الشخصية والفضاء المسرحي تشارلز ، . ليونز
٤٧	٤ - علم المعاني الفضائي ومسرح العصور الوسطى بامبلا ، م . كنج
٥٩	٥ - جمهور عصر الملكة اليزابيث علي خشبة المسرح جوناثان هاينز
٧١	٦ - الاهتمام بالأشياء الحقيقية : الكورس . الجمهور وهنرى الخامس ، شارون تايلر
٨١	٧ - حبة دواء لتنظيف المحاكاة الساخرة : معالجة مارستون لبيئة بول في مسرحيات انطونيو أوريان ويس
٩٥	٨ - فليب جيمس دولوثر بوج والمسرح المصور القديم : بعض جوانب السياق الثقافي كريستوفر بوف

- ٩ - فضاء الخطاب وخطاب الفضاء
عند جاك أنسيلوت في لويس التاسع
بربارات . كوبر
١١٣ - الفضاء المسرحي في المسرحية التاريخية
القرائية عند بيرون
جون سبا لندج جاتون
١٢٣ - خشبة المسرح الثابتة ، العائمة ، والمرنة
ستانلي فثينست لومجمان
١٣٩ - هدم تركيبات العروض
جيمس سي . موي
١٤٧ - بهجة الستينات الكبيرة :
شوارع مدينة نيويورك
مكان للعروض المسرحي
وليام و . فرنشن
١٥٩ - الفضاء الكوميدي
ميشيل اسكاروف
١٧٣ - الاستقطابات الفضائية في مسرحيات تادبوز روترفكس
هالينا فلييوفكس
١٨٧ - مسرحية يوم القيامة لصمويل بيكيت : الفضاء اللا محدود
جيمس . إ . رونيسون
٢٠٣ - السجن كمسرح والمسرح كسجن : « الجزيرة » لأثول توجارد
البرت ورثيم

٢١٥ ١٨ - غزو الفضاء : الصوت الخفي في أعماق

صموئيل بيكيت ومارجريت دوراس

ماري كي مارتن

٢٢٥ ١٩ - متعدد وعملى : الفضاء المسرحى فى « الرجل الفيل »

فيرا جى جى

٢٣٩ ٢٠ - الفراغات المتعددة ، الحدث المتزامن والوهم

ستيفن ك . أرنولد

٢٥١

ملاحق

* المشاركون

* دليل المقالات في (الدراما - كتب ومؤتمرات)

* دليل للرسوم التوضيحية

مقدمة رئيس التحرير

هذا هو المجلد التاسع عن مقالات فى الدراما ، الذى ينشر سنويا . ويحتوى كل مجلد على مراجعات ومقالات عن النشاط المسرحى لكثير من الثقافات والعصور . وتقدم لنا المقالات إسهامات حقيقية فى المجالات المتخصصة بطريقة تجعل من السهل على غير المتخصصين أن يتذوقوا مغزاها الحقيقى .

ومن خلال كل مجلد تتضح الروابط بين الشعوب على إختلاف تراثها الوطنى المسرحى وذلك من خلال تقديم دراسات عن موضوع ذى أهمية . وتوفر المؤتمرات الدولية السنوية الفرصة للعلماء والنقاد والمهتمين بالعمل المسرحى لكى يتبادلوا الآراء وكثيراً من المقالات فى المجلد والتي قد تم مراجعتها ومناقشتها فى المؤتمرات . ويعكس المجلد الذى بين أيدينا مدى وتنوع مؤتمرات ١٩٨٥ عن " القضاء المسرحى " . والدعوة مفتوحة لكل من يريد أن يشارك فى المجلدات ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ولا بد من مراعاة الأسلوب المتبع فى التقديم ، والمستخدم فى هذا المجلد ، وكذلك ترسل المقالات على العنوان التالى : -

جيمس ريدموند

رئيس تحرير مقالات فى الدراما

كلية ويستفيلد جامعة لندن

Nw:37

١ - تغير الفضاء في الكوميديا الحديثة

نليل و. سلاتر

صاحب ميلاد الكوميديا الجديدة تغير في كل من الفضاء الحقيقي والافتراضي في المسرح الإغريقي . وقد نتج عن هذا التحول عدد من التغيرات في الكوميديا في الفترة بين أرسطوفان وميتاندر . فقد ظهرت الكوميديا ، الجديدة وهي منفصلة واقعية وفكريا عن المدينة التي ولدت فيها . ولقد كان لهذا الانفصال أثره في الاستمرارية الملحوظة للكوميديا الجديدة من حيث الشكل ، فقد أصبحت متنقلة بل ووصلت إلى درجة العالمية حيث انتقلت إلى كافة بلاد البحر المتوسط من خلال الفرق المسرحية الهيلينية العظيمة وفناني ديونيسي . وقد انطبع شكل الكوميديا الجديدة في العقل والوجدان الروماني وكان له أثره في تقاليدهم المسرحية ، فقد قام بلوتو وغيره بترجمة العديد من مسرحيات الكوميديا الجديدة إلى اللغة اللاتينية وإعدادها لمفهوم جديد للمكان الحقيقي بالإضافة إلى بعد جديد أيضا للمكان الافتراضي بينما عاد شيرتس وغيره من الكتاب الرومان إلى مفهوم المكان عند الإغريق .

وسأتناول هنا أساسا بدايات ونهايات الكوميديا الجديدة في العالم القديم ، أي فترة التحول من أرسطوفان إلى منياندر ومن الكوميديا الإغريقية إلى الكوميديا الرومانية، كما سأتناول باختصار استخدامات المكان المألوفة لنا في الكوميديا الجديدة . وهذا سيكون في القرن الخامس قبل الميلاد وهو نقطة البداية لنا .

تبدأ الكوميديا بالنسبة لنا مع أرسطوفان ومسرح ديونيسي في المنحدر الجنوبي لأكربوليس في أثينا وهذا المسرح نموذجاً لمسارح أخرى كثيرة أقيمت بعد القرن الخامس في بلاد الإغريق ، وينقسم إلى ثلاثة أجزاء رئيسية : خشبة مسرح منخفضة مع ستارة خلفية ، وأوركسترا ، ومكان جلوس المشاهدين ، الذي يشبه أصلاً المنحدر العشبي ، قد زود قريبا بعد بمقاعد دائمة من الرخام . وهكذا يتضح من التركيب الأثري للمسرح في القرن الخامس التقسيم الثلاثي للشكل والوظيفة ، ولكن في الحقيقة فإنه حيز مفرد وموحد وكهنوتي ، مكان تستطيع مدينة كاثينا أن تأتي إليه بأكملها لعبادة آلهة المسرح ديونيسي ، ومركز هذا الحيز هو الكورس في المكان المخصص للرقص . ونحن في حكمنا هذا ، نتأثر بافتراض أرسطو عن تطور التراجيديا، وهذا يؤكد أن الدراما قد

بدأت بعرض غنائى جماعى ، وبدأ الشعراء تدريجيا يضيفون ممثلا فائنتين وأخيرا ثلاثة حتى يتفاعلوا مع الكورس . ولا بهم هنا ما إذا كان أرسطو هو البرهان التاريخى الصائب لمثل هذه الحطة المطورة. والنقطة الرئيسية هى أن أرسطو مثل الجمهور اليونانى المعاصر شاهد مركزية المغنيين والراقصين الأربعة والعشرين المتكون منهم الكورس .

وكان للمركزية بعد محسوس واضح ، نستطيع أن نتذوقه لو أخذنا فى الاعتبار مقياس المسرح الاغريقى . وفى تطور لاحق، أصبح مسرح ديونيسوس يتسع لحوالى ١٧٠٠ متفرج ، ومسرح القرن الرابع قبل الميلاد فى أيلدوروس كان يتسع لأكثر من ٢٠٠٠ متفرج . وحتى فى أفضل الظروف السمعية ، يتعجب المرء إذلم يشكل الجزء الغنائى فى العرض أهمية كبرى للمتفرج ، بخصوص ما كان يستمع إليه وهو جالس .

ولقد سيطر الكورس فى الأوركسترا على الناحية البصرية فى العرض ، خاصة فى الكوميديا ، حيث كانت ملابس التمثيل أهم ما فى الأمر ، ويتضح هذا فى مسرحيات مثل (الدبابير) أو (الطيور) . ومن الناحية البصرية والسمعية، كان الكورس هو الذى يقدم العرض أمام جمهور ذى أهمية ، مما يجعلنا نستبعد القول بأن الممثلين وكذلك القصة التى يمثلونها كانا غير مهمين . وأنا أقترح فقط القول بأن أى عرض حديث لأرسطوفان (ماعدا تلك العروض التى قدمت فى اليونان فى المسارح القديمة) يشوه خبرتنا المكانية بالمسرحيات . وفى المسرح الداخلى تسيطر حركة الممثلين على المكان ، ويكون الكورس محصورا إلى حد ما فى جزء من خشبة المسرح : ويعتبر هذا انقلاباً كبيراً للأوركسترا المفتوح والمسرح الصغير فى القرن الخامس . إن عالم الكوميديا القديمة كان أساسا مكانا غنائيا حيث كان الكورس المكون من أربعة وعشرين هاويا، يدرهم الشاعر على القناء والرقص ، و يعملون كمركز وجسر وقلب للعرض ووسيط بين المدينة كلها ، ويحضرهم بوضعهم جمهورا ، والأن أصبحوا ممثلين محترفين على خشبة المسرح . ويربط بينهم التفاعل الحر فى الكوميديا القديمة بين الكورس والجمهور ، والكورس والمسرح ، وحتى المسرح والجمهور ، يبين الوحدة الأساسية لهذا الفضاء . ومثال ذلك خطاب الكورس المباشر للجمهور فيما يعرف بـ(Parabasis) . وعلى خشبة المسرح الحالية مؤقتا من الممثلين ، يستدير الكورس نحو الجمهور ، يسقطون شخصياتهم ، ويتحدثون مباشرة إليهم . وقد تتضمن هذه الطريقة فى مخاطبة الجمهور

تعليقات للشاعر على عمله ، كما فى " الفرسان " (السطور ٥٠٧ - ٥١٩) حيث يشرح الكورس لماذا أخرج ارسطوفان حتى اليوم مسرحياته باسم كاليستراتوس وليس باسم أوسف . وتتضمن مخاطبة الجمهور أيضا كلاما إلى الآلهة ، وتعليقات على موضوعات تتعلق بالاهتمام السياسى الراهن فى أثينا ، الذى له علاقة بسيطة بتأدية المسرحية . وعلى سبيل المثال فإن الكورس فى مسرحية " السحاب " يشكون من تجاهل الجمهور للفأل السبىء ، على الرغم من أنهم صنعوا الرعد والبرق يصاحبهما كسوف قمرى وانتخبوا كلون (أحد أهداف ارسطوفان المفضلة) لمنصب عام .

ويتضح التفاعل الحز بين الكورس وخشبة المسرح بنفس الدرجة ، بالرغم من أننا نستطيع أن نلاحظ نقلة كبيرة عن مثل ملك الحرية فى التفاعل فى سياق عمل ارسطوفان وفى المسرحيات القديمة ، مثل (أكاريناتز) و (الدبابير) يتخذ الكورس موقفا عدائيا من الشخصيات الرئيسية . وعندما عقد ديكابوليس صلحا منفردا مع سبارطة ، طارده كورس سكان أركاينا القديعة لأنهم يريدون أن تستمر الحرب ، وهددوا بقتل ديكابوليس رجما لحيانته . وفى (الدبابير) أيضا هدد كورس هيثة المحلفين القداماء بمهاجمة بدليكولن بضرباتهم عندما حاول أن يمنع أباه من الانضمام اليهم . ولن تنجح كوميديا مثل هذه إلا اذا كانت قدرات الكورس على خشبة المسرح حقيقة . وفى مسرحية (السلام) ، يصعد أفراد الكورس إلى خشبة المسرح بمجهود تعاونى . ونجد أن آلهة الحرب قد دفنت آلهة السلام فى كهف وأهالت فوقها الأحجار . وبأتى الكورس ويساعد فى إذالة الأحجار وإخراج تمثال آلهة السلام من الكهف عن طريق الجبال ، وقد كان هذا العمل يتم باستخدام عربة مسرح تدور بالجبال .

ويتضمن تفاعل المسرح والجمهور الكلام الموجه إلى الجمهور والتعليقات الصادرة من شخصية إلى أخرى . وفى مسرحية (الفرسان) يسأل ديموثينز بائع السجق عما إذا كان يريد أن يحكم أثينا بأكملها (يتجسد هنا فى الجمهور) والإمبراطورية التابعة لها . وفى مسرحية (الضفادع) يدخل ديونيسيوس وعبيده زانسياس الجمهور فى القصة بالإشارة إليهم على أنهم قتلة ، ونجد حائش اليمين الذين يقطنون هيدز يصلون لتهوم . وبعد قليل ، يطلب ديونيسيوس ، الخائف من الوحش الآتى من الجحيم امبوسا ، الحماية من قديسه الجالس فى الصف الأمامى للمسرح . وليس لدينا دليل قديم عن كيفية أداء

مثل هذا المشهد ، ولكن اقتراح بعض المترجمين فى عصرنا هذا بأن ديونيسوس كان عليه أن ينتقل بالأوركسترا إلى عرش قديسه فى الصف يمثل فقط انصهار الفضاء الافتراضى المتضمن فى السطر .

لقد قدمت هنا مراجعة أطول من اللازم عن التفاعل بين الممثلين والجمهور حتى نتذكر إحدى الحقائق المهمة جدا التى أحيانا ما تهمل : ليس هناك خداع درامى كما نراه اليوم فى الكوميديا القديمة . والحديث عن مخاطبة الجمهور مباشرة يتضمن مالميس هناك فى الواقع أن نبدأ به ، محاولة مستمرة نحو تمثيل وهمى للواقع ، وهذا مسرح يحتضن فيه الفضاء الافتراضى كل من الممثلين والجمهور ، بدون خداع . وفى مسرحية (السلام) يصعد تريجاكيس إلى السماء على ظهر خنفساء ألقى بها فى الهواء عن طريق رافعة . ومع ذلك يحضر الكورس عندما تقابل تريجاكيس على الأرض ، ويظل الكورس فى الأوركسترا عندما ينتقل المشهد إلى جبل اوليماس . ولا يقلق الشاعر لانتقال أفراد الكورس - فإن الفضاء الافتراضى هو الذى حملهم . وبالطريقة نفسها ، يدخل ديونيسوس الجمهور فى عالمه المسرحى ويجعلهم الموتى الذين سيكونون هيرز .

ومع انتهاء عمل أرسطو فان ، بدأ الفضاء الافتراضى الموحد بتفتت . وفى نهاية القرن الخامس نجد لأول مرة مقاعد حجرية فى الصفوف الأولى لطبقة الشرفاء ، وهذه علامة فاصلة بين الجمهور والممثلين . وفى الوقت نفسه أصبح الكورس أقل انخراطا فى العرض ، ومع نهاية مسرحية أرسطوفان الأخيرة (الثروة) يفقد الكورس دوره الفعال فى العرض لدرجة أنه لم تدون أغاني الكورس فى السجلات ، فقط دوت كلمة " كورس " للفصل بين المشاهد . ويقول أرسطو إن الكورس أصبح مجرد ألحان موسيقية لا تتصل بالأراء .

وبين مسرحية أرسطوفان الأخيرة وماتبقى من أعمال كبيرة ، عندنا الآن " ميناندر " وكذلك مقتطفات عديدة من الكوميديا الإغريقية ولكن ليس منهم ما يكفى بما يتيح لنا أن نقيم استخدام الفضاء الافتراضى . ومع الوقت الذى نصل فيه إلى ميناندر ، تفتت البعد المكانى الموحد للكوميديا القديمة وينتصر الخداع المستعار من التراجييديا والحبكة المميزة الرومانسية فى مسرحيات الراحل يوريديس .

وفى الوقت نفسه فإن إعادة بناء مسرح ديونيبوس على يد رجل الدولة فى أثينا ليكارجاس قد جزأت الفضاء الحقيقى أيضا . وحتى هذه الفترة يرجع تاريخ المقاعد الحجرية الثابتة التى نشاهدها الآن فى المسرح .

والشىء الواضح جدا فى هذا التفتت للفضاء المسرحى هو الدور الجديد لما كان يعرف ذات مرة بالعنصر الرئيسى فى العرض الكوميدي ألا وهو الكورس .

وعند ميناندر ، أصبح الكورس فرقة موسيقية تقليدية غالبا من السكارى الذين يفتشون الأراء المسرحية ولا يتفاعلون مع القصة اطلاقا . وهذا يتضح فى (ديسكولوس) حيث نجد العبد دوس فى نهاية الفصل الأول يقول إنه يرى حشدا من عبدة الأوثان يأتون وينسحبون . وكل مسرحيات ميناندر التى يقع تحت أيدينا نهاية كل أول فصل منها ، أصبح لكل مسرحية مرجعا لكيفية طريقة أداء الكورس . وعلى الرغم من أن الكورس قد قدم عروضاً واضحة فى مشاهد الفصل المتتالية ، فإنه لا يوجد أحد على خشبة المسرح . وهكذا فإن دور الكورس مفاير تماما عن تجربتنا مع الكوميديا القديمة . وبعيدا عن كونه جسرا بين الجمهور والمسرح يربط الفضاء المسرحى ، فإنه يعمل الآن كإطار عالم الخداع عن عالم المتفرجين .

لقد تقلص عالم المسرح فى كل من الفضائين المؤقت والمكانى . ففى الكوميديا القديمة يصبح الوقت مرنا دائما ، فنجد أن ويكابوليس يرسل أمفينوس إلى سبارطة للتفاوض حول سلام خاص بأهل (أكارنيا) ويعود أمفينوس بعد أقل من ٤٥ سطرًا . وفيما بعد فى المسرحية نفسها ، يحتفل ويكابوليس بالديونيسييا التى سقطت فى ديسمبر . وبعد سطور قليلة يجرى الاحتفال بأثيستاريا ، وهو مهرجان يقام فى أواخر فبراير . وعلى النقيض من ذلك ، نجد ميناندر يملأ بعناية أى فجوات زمنية كبيرة فى الأداء وذلك أثناء الفاصل المسرحى الغنائى . وفى الفصل الأول فى (ديسكولوسى) ، نجد سوستارتوسى يشاهد ويخاطب الفتاة التى وقع فى حبها . ويقطى كورس عبدة الأوثان حينئذ فجوه كبيرة فى الزمن حتى يستطيع سوستارتوسى أن يدخل أثينا من موقع الدولة فى المسرحية ثم يعود ، بينما فى الوقت نفسه يذهب العبد دوسى ويحضر شقيق الفتاة من مزرعة قريبة .

لقد انكمش كثيرا الفضاء الافتراضى . ففى مسرحية (الطيور) ، وجدت شخصيات أرسطوفان مدينه جديدة فى السماء فى منتصف الطريق بين الأرض والفردوس . ومع نهاية المسرحية فإنهم يقتلون أوليمباس جوعا بإحكام الحصار حوله ، ويقبض بيثيتراس على زمام السلطة ويصبح الملك الجديد للكون . إنه عالم الكوميديا الجديدة هو عالم محلى تماما ، فى أغلب الأحوال شارع هادى . يقطنه السكان فى أثينا حيث الكوميديا الخاصة بالزواج أو التصالح يتم عرضها بدون تأثير على أى فرد غير المشاركين .

ويعطى مسرح ديونيسوس الذى يعيد بناء على يد ليكارجاس تجسيدا هندسيا للفضاء الافتراضى والذى تم تجهزته أخيرا . وخشبة المسرح المرتفعة هى أهم العناصر هنا . لقد تميز المسرح فى القرن الخامس بخشبة مسرح على شكل منصة منخفضة ليس فقط لأسباب سمعية ، ولكن كما رأينا فى مسرحية (السلام) لأرسطوفان ، فإن التفاعل الطبيعى بين خشبة المسرح والكورس ظل ممكن . وربما لم يشار نقاش من بين مشاكل كثيرة متشابهة بخصوص تفسير بقايا مسرح ديونيسوس مثل ذلك السؤال عن التوقيت الذى أدخلت فيه خشبة المسرح المرتفعة . وكلمة " مرتفعة " تعنى هنا من ستة إلى ثمانية أقدام على الأقل ، مما يفصل تماما بين خشبة المسرح والأوركسترا . ويجادل بيكارد كامبردج بشدة ضد خشبة المسرح المرتفعة ، غير أنه يعترف بأن المسرح المعاصر لإبيدوروس كان به خشبة مسرح مرتفعة ، وهذا يجعل الجميع يتفقون بأن الشيء نفسه كان موجودا فى مسرح ديونيسوس فى أثينا فى وقت ما حتى إعادة بناء ليكيرجان له . ولقد عرضت مسرحيات ميناندر فى العالم الإغريقى . ولو أخذنا فى الاعتبار أن مسرح أبيدوروسى فى أواخر القرن الرابع قد عرض مسرحيات للكوميديا الجديدة على خشبة مسرح مرتفعة وأن عدم التفاعل بين الكورس وخشبة المسرح دليلا على أن الفضاء الافتراضى للمسرح والكورس قد تم تجهزته ، فإن الهندسة المعمارية قد أقرت هذا .

إن التحول فى الفضاء والذى جلب معه الكوميديا الجديدة قد تم بالفعل . ولقد انقسم البعد المكانى الهرمى للاخضاعى للكوميديا القديمة إلى ثلاثة أجزاء . عالم الخداع على المسرح ، والكورس الدخيل ، والجمهور الدنيوى الحاضر . كما أصبح موضوع الكوميديا محليا وازداد الطلب عليه بشكل كبير . ولم يكن هناك طلب على ذلك

النوع من المسرح السياسى لأرسطوفان خارج أثينا ، وليس لدينا سجلات لأى عروض بعد ماته خارج المدينة . أما عشاق ميناندر الصغار السن فقد نالوا إعجاب الجمهور الذى يتحدث الإغريقية من أثينا إلى الأسكندرية إلى سيراكيوز . وحيثما حملت الفزوات والتجارة الإغريقية من أصل هيلينى فقد تبهم فنانو ديونيسوس المتجولون .

وبهذا الشكل من العرض المتجول وصلت الدراما الأغريقية إلى جنوب إيطاليا ومن هناك وصلت إلى الرومان . وليس عندنا إلا القليل جدا عما تركه الجيل المسرحى الرومانى الأول حتى نحكم على كيفية استخدامهم للفضاء ، ولكن من الجيل الثانى النشط على الأقل من العقد الأخير للقرن الثالث قبل الميلاد إلى عام ١٨٠ ، يأتى تيتاس ماكوس بلوتوسى والذى على يديه مرت الكوميديا الجديدة ومناهجها عن الفضاء بتغيرات كبيرة .

والدليل الذى لدينا عن الحالة الحقيقية للمسرح الرومانى القديم أقل بكثير من ذلك الدليل عن مسرح الاغريق فى القرن الخامس . ومن رسومات الفازات التى صنعت فى جنوب إيطاليا عن المشاهد المسرحية من الدلائل الداخلية نستطيع التخمين بأن خشبة المسرح كانت عبارة عن خشبة منخفضة على ستاره خلفية بثلاث واجهات . وكان يتم تركيب هذه المسارح لفترة مؤقتة أيام الاحتفالات فقط ، فقد كان التحفظ الأخلاقى الرومانى يمنع تشييد مسرح حجرى فى روما حتى جاء مسرح بومبى عام ٥٥ قبل الميلاد . وفى هذا المسرح لا يوجد أى أثر عن الكورس والأوركسترا . فتحن أقرب ما يكون إلى عالم من المسرحيين المتجولين الذين ينصبون مسرحهم فى ساحات الأسواق والمخانات أكثر من كوننا قريبين من المسارح الحجرية الكبيرة فى العالم الإغريقى .

لقد أصبح هذا التحول فى الفضاء الحقيقى على يد بلوتو تحولاً فى الفضاء المسرحى أيضاً . وصار الكورس فى الكوميديا الجديدة حاجزاً بين خشبة المسرح والجمهور ، وإطاراً يحيط بعالم الخداع . وعندما استبعد الكورس أصبح الطريق مفتوحاً مرة أخرى أمام الالتباسات المباشرة من على خشبة المسرح إلى الجمهور على هيئة منولوج وتعليقات على المسرحية .

إن كثيراً من مسرحيات بلوتو وإن لم تكن جميعها تتركز على زخيرة الكوميديا الجديدة لفنانى ديونيسوس المتجولين. وما فعله بلوتو هو أكثر من مجرد ترجمة هذه

المسرحيات إلى اللاتينية فقد أعاد صياغتها مسرحيا . وكانت المحصلة كوميديا جديدة إغريقية مع أشكال من الدراما الإيطالية ، خاصة مسرحية أتيلان الهزلية ، فهي عمل ارتجالي لشخصيات مألوفة . وتعرض الدراما الأدبية لبلوتو العديد من مظاهر الارتجال التي تجذب الجمهور إلى عملية تطور صنع المسرحية وهكذا حتى يتحرك نحو إعادة توحيد الفضاء المسرحي الذي جزأه خلداع ميناندر وهندسة المسرح المعمارية في القرن الرابع .

وتتضح الأبعاد الجديدة للفضاء المسرحي عند بلوتو في اللحظة التي يبدأ فيها الممثل إلقاء قصيدة تكون بمثابة مقدمة عن المسرحية . ويستخدم ميناندر مقدمات مسرحية دينية مثل آلهة القابات والمراعى في (ديسكولوسي) وآلهة الحظ في (أسبيس) لكي يعطى خلفيه عن القصة والشخصيات التي على وشك أن نشاهدها أما المقدمات المسرحية لبارتو فهي على النقيضين إذ تدعو الجمهور ليشترك في خلق عالم المسرح فالمقدمة المسرحية عن تروكيلنتس تطلب من الجمهور باسم بلوتو استخدام جزءا صغيرا من مدينتهم حيث تشيد أثينا من أجل استمرار المسرحية ويتم الانتظار إلى أن تأتي إشارة بالموافقة من جانب الجماهير المحتشدة . وعندما ألقى ميركيري مقدمته المسرحية عن أمفيلزو تلاعب بفكرة أنه يستطع أن يغير من أسلوب المسرحية استجابة لرد فعل الجمهور . وهو يعلن المناسبة أولاً وبعد ذلك يتظاهر بأنه أخذ برد الفعل السلبي من جانب الجمهور . وعلى أية حال فإن الجمهور قد أتى لسماع كوميديا . وبعد ميركيري بأن يغير المسرحية إلى كوميديا ولكنه يمزج بأن كل الأبيات سوف تبقى كما هي .

واستخدام بلوتو الواسع لاسترقاق السمع في المشاهد المسرحية يخدم بدوره الفضاء المسرحي . وعند ميناندر فإن مشهد استرقاق السمع يؤدي وظيفة أساسية للحصول على المعلومات . ويصاحبه رقصات كوميديية عرضية عندما يساء فهم المعلومات . ويعلم سميكركنس في (أسبس) عن موت ابن خاله سوستراتوس وذلك باسترقاق السمع والتصنت على العبد دوس . وتعتمد معظم تعقيدات الحبكة في (ساميا) على الاعتقاد الزائف للعجوز ديبس ، والذي تكون من خلال استرقاق السمع ، بأن ابنه أصبح أبا لطفل جا . من عشيقه ديميس . وعند بلوتو يقوم مسترقو السمع بعمل

الكورس الذى تلاشى الآن .. من أجل التعليق وإرشاد الجمهور إلى ما قد سمعوه .
ويؤدى مسترقو السمع وظيفتهم بفاعلية كجمهور على خشبة المسرح . ومثال جيد على
هذا هو مشهد فى (سيرولاس) حيث يسترق سيدولاس السمع هو وسيد كاليديوراس
عند المدخل الكبير لتاجر العبيد باليو . ولا يحصل مسترقو السمع على أية معلومات
جديدة فوظيفتهم أن يذكروا الجمهور باستجابته المناسبة لباليو من خلال ملاحظتهم
القاضية ضده وضد تاجر العبيد عامة .

ويعتبر التعليق ورد الفعل خطوة نحو المعالجة . ومن مشاهد استرقاق السمع هذه
يطور بلوتو مسرحياته التالية حيث يرثجج العبيد المهرة بشكل فعال حبكة المسرحية .
أما المواقف فتدور حول مشاكل الكوميديا الجديدة : يشعر العاشق الصغير بأنه فى
حاجة إلى النقود ليشتري صديقته من تاجر العبيد ولكن ينقصه الذكاء ليفعل هذا
بنفسه غير أنه يعتمد على خداع عبده ليزيد المبلغ عادة بالاحتيال على والد الفتى .
ويصبح هذا الموقف على يد بلوتو مناسبة للحبكة الارتجالية فى المسرحية كما هو الحال
فى مسرحية (بيرسا) حيث يرسم توكيسلس (العبد) خطة لبيع فتاة حرة (متحركة
كأسيرة فارسية) إلى تاجر العبيد وعندئذ يستطيع أن يستخدم النقود لشراء محبوبته
من تاجر العبيد ثم يطالب بالفتاة الفارسية باعتبارها مولودة حرة . ونستطيع أن نرى
فى هذه المسرحية شيئا من البهجة فى الارتجال ، فنرى توكيسيلوس يدرّب المتأمرين معه
على تأدية أدوارهم ويصر على عرض الحبكة الرئيسية لروايته إلى النهاية - حتى لو
كانت بعض الأدوار غير ضرورية .

وتبلغ ذروة إعادة هذا العمل الارتجالي فى الكوميديا الجديدة ربما فى أفضل
مسرحيات بلوتو (اليدولس) ، حيث يبتكر بلوتو مع تطور الأمور فى المسرحية نوعا
جديدا من الفضاء الافتراضى . فيصبح العبد الذكى (سيدولس) كاتباً مسرحياً ويؤثر
فى المسرحية ، ويعترف علنا فى متولوج يصبح فيه هو الشاعر الذى يستطيع كما
يقول "يصنع اكذوبة تبدو كحقيقة " وهو يؤلف الحبكة المسرحية ، ويجد ممثلاً يؤدى
النص، ويدرب هذا الممثل ، وفى النهاية يحتفل بالنصر الكبير .

ويعتبر ابتكار مسرحية داخل مسرحية ، تحول استعارى ملحوظ فى الفضاء . وقد
تلاعب أرسطوفان بعناصر الوعى الذاتى الدرامى . فعلى سبيل المثال فى مسرحية

(الضفادع) حيث يعلق العبد زاناس على النكت المألوفة لدى أنداد أرسطوفان ، نجد أن مثل هذا الموقف يبين لنا صفات العبد . ومثل هذا الوعي الذاتى عند أرسطوفان يكون متباعدا وليس مبرمجا . وفي الكوميديا الجديدة فإن ميناندر يخفى أى وعى ذاتى مثل هذا لصالح الخداع ذى الإطار الهندسى والمسرحى . ويحول بلوتو هذه المسرحيات الكوميديا المختزنة عن الحب والاتصال والصلح إلى خشبة مسرحه البسيط فى الشارع ، ويرى امكانية انتصار المسرح الارتحالى الايطالى مع التراث الإغريقى للكوميديا الجديدة . والنتيجة هى شكل جديد تماما قد نطلق عليه ما وراء المسرح .

وعند بلوتين فإن ما وراء المسرح يختلف عن دراما الوعي الذاتى المسرحى لعصر النهضة وما بعدها ، والذى سماه ليونيل إبل بما وراء المسرح ويركز أساسا على شخصية الكاتب المسرحى على خشبة المسرح حتى يخرج حبكة المسرحية إلى الوجود . وعند بلوتو ، فإن البطولة هى القدرة على الخلق والسيطرة على البعد المكاني المسرحى .

وفى هذا الشأن لم يخلف بلوتو أحد . وفيما يختص بشيرنس فهو يعود إلى تقاليد الخداع الإغريقى . وعندما بدأ الرومان فى بناء مسارح حجرية كبيرة ، أصبحت الدراما فى روما شكلا متجمدا ومحصور فيما يساوى ستارة المسرح وإطارها فى القرن التاسع عشر . وتخرج الكوميديا الجديدة إلى الحياة من خلال تحديد للفضاء الافتراضى والحقيقى فى الوقت نفسه ، خشبة مسرح مرتفعة واقتصار الكوميديا على الموضوعات العائلية . ويوضح بلوتو أن الكوميديا الجديدة كانت قادرة على إحداث تغيير أكبر غير أن أحدا لم يسر على منتهجة .

أما الشكل الأساسى للكوميديا الجديدة فمازال حيا بالطبع ، ولكنه ظل مخلصا بشكل كبير لمحدوديته الأصلية عن الفضاء . ولقد أجريت بعض التجارب الممتعة جدا فى هذا القرن على ما وراء المسرح الكوميدي مثل (الحرس) لمولنار ، غير أن هذا سنتناوله فى وقت لاحق .

٢- فضاء المسرح ، الفضاء المسرحي

والفضاء المسرحي الخارجي

١- حنا سكو لنيكوف

فى ويتسانيتد فى عام ١٥٤٧ ، قدم المواطنون البارزون فى المدينة (الفلنسينيز) قدموا حياة ، وموتا ، وحب الإله على خشبة مسرح قصر دوك اركوت . واستمر العرض فترة ٢٥ يوما ، وفى كل يوم كنا نشاهد أشياء غريبة ومدهشة . وكانت الآلات (أسرار) الجنة والجحيم مذهلة حقا ، ويمكن أن تحملها الجماهير للسحر . وقد شاهدنا الماء وهو يتحول إلى خمر بشكل لا يصدق ، وأكثر من مائة شخص أرادوا تذوق هذا الخمر . وبدأت خمس حبات الحبز والسمكتان تتضاعف ووزعت على أكثر من ألف متفرج . ومع ذلك كان هناك أكثر من اثنتى عشرة سلة باقية .

وفى مسرحية العاطفة للفلانسينيز ، فإن معجزات تتضاعف حبات الحبز وتحول الماء إلى خمر كانت واضحة بشكل ملموس . ومثل هذا الوهم كان يمكن خلقه فى مدى مجال العرض لأن مساحة التمثيل مساحة مستقلة لا تخضع لقوانين الطبيعة . فبداخلها يتحرر المسرح من عبارات الكون الزمنية والمساحية لى تتحول بحرية بين الجنة والنار ، جبل تابور والقدس .

ويحدد كل عرض حدوده الخاصة بالنسبة لتكوينه من حيث الزمن والمساحة . وفى مدى هذه الحدود فقط يمكن للمنطق الداخلى أن يعمل . وكل إنتاج فى داخل المساحة المعطاه هو الذى يقيم هذه الحدود . وهذه المساحة قد تكون مبنى صمم خصيصاً للعروض المسرحية ، أو ربما يكون قد صمم عن طريق المهندس المعماري لغرض آخر ،

أو ربما يكون فى موقع طبيعى فى الهواء الطلق ، ألخ . وبداخل مساحة المسرح المغطاة ، فإن الانتاج سوف يخلق مساحة الفضاء الخاصة به ، والتي فى المسرح - قد تكون محصورة على خشبة المسرح فقط أو تتناسب مع الممرات والبلكونات أو حتى تمتد لتشمل الجمهور الجالس فى القاعة .

وبخلاف الفضاء المسرحى فإن فضاء المسرح هو تعبير هندسى معمارى . ومن وجهة نظر الإنتاج ، فإن فضاء المسرح هى مساحة معطاء ذات إمكانيات ولكنها أيضا محاطة

بحدود . وكمساحة هندسية ، فإن فضاء المسرح جزء من الفضاء اليومي وتوجد منفصلة وسابقة على أى عرض . وعندما نأتى إلى فينزا لمشاهدة المسرح الألويمى لبالاديو ، فإن ما سيتحوزة على إعجابنا هو فضاء المسرح .

وعلى الرغم من أن العرض داخل فضاء المسرح هو الذى يخلق الفضاء المسرحي إلا أنهما منفصلان عن بعضهما . وفى كل عرض ، فإن الممثلين هم الذين يحدودون مساحتهم الخاصة من خلال الكلمة ، والحركة ، والإشارة ، ومساعدة الأدوات المسرحية ، والمشهد ، والإضاءة ، والمؤثرات السمعية . وداخل هذه المساحة فقط ، يصبح للمسرحية امتداد حسى .

(٢)

الفضاء المسرحي له خاصتان أساسيتان :

إنه منفصل عن كل يوم ، وفى داخل حدودها ، فإنه يحقق الحرية عن كل يوم . وكما وضع لنا أيونسكو ، فإن المساحة التى على خشبة المسرح يمكن أن تدق أى عدد من الأوقات وبأى ترتيب عشوائى ، ودقة جرس الباب قد تعنى أنه قد يكون هناك إما شخص ما أو لا أحد خلف الباب . وبالضبط مثلما يستطيع د. / فاوستس فى مسرحية مارلو أن يستدعى الأرواح فقط بعدما أحاط نفسه بدائرة سحرية ، لذا يستطيع العرض أن يحقق الحرية عن حدود كل يوم فقط فى داخل حدود مساحته المسرحية .

إن فصل الفضاء اليومي عن الفضاء المسرحي له موازانات تركيبية وروابط تاريخية مع الفصل بين الفضاء المقدس وذلك المدنس كما وصفها ارنست كازيرر وميرشا إلياو وسوزان لانجر ومعهم آخرون . وفى مناقشته عن أشكال التفكير الأسطورية بين كازيرر كيف ينظر إلى الفضاء المقدس بمنأى عن الفضاء اليومي . وهو يشير إلى أن كلمة (معبد) نفسها دليل على الفصل بين الفضاء المقدس وذلك المدنس ، وكونه مشتقا من أصل يوناني يعنى انفصال . ومن هنا فإن المعبد هو المكان المعزول لأجل التكريس . ومن نفس الأصل اشتقت الكلمتان Temples وTemples فى اللاتينية وهكذا فإن كلا من الزمان والمكان كأشكال رمزية للتفكير قد تطورا من نفس التمييز بالفصل .

ويأخذ إيلياذ عن كازيرر مفهوم المكان المقدس ويضيف إليه، وبخصوص المصدر القديم للفكرة الغربية عن المعبد ، فهو يذهب إلى فاستى أوفيد ، ومنه يسوق قصة تأسيس روما . وكما يحكى أوفيد القصة ، اختار روموكس يوم الاحتفال بيليز ليحدد خط جدران المدينة متبعا لسلسلة هرمية من الخطوات :

فى الصخور الصلبة تم حفر خندق ، وألقى فيه بقواكه من الأرض ومعها التربة الزراعية التى جلبت من مكان مجاور . وملأ الخندق بالتراب وفى أعلاه وضع مذبح الكنيسة ، وأشتعلت النيران فى موقد جديد .

وبالضغط على الأرض المحروثة رسم أخذوا ليحدد معالم الجدران "

ويوصف تأسيس روما بأنه كاستطاع لمساحة خاصة وتكريسها . وطبقا لإيلياذ فقد شيدت جدران المدينة أصلا كنوع من الحصون السحرية وليس للحماية العسكرية . والحلقة المقدسة التى اقتطعت وحددت وكرست وأضفى عليها القوة والمغزى ، هذه الحلقة لها إبقاء شديد فيما يتصل بالقضاء المسرحى .

وكما تطور المسرح الإغريقى من الشعائر الدينية ، فقد ورث من الأخير تنظيمه المكان ، والأوركسترا التى كان فيها الكورس يرقص مع مذبح الكنيسة كمرکز له .

هذه الاوركسترا تذكرنا بالطبيعة المقدسة للعرض المسرحى : إنها حلقة مقدسة تتحول إلى فضاء مسرحى .

وعلى الرغم من أن المسرح قد عزل نفسه عن الشعائر الدينية ، فقد ظل الناس مرتبطين به بنفس الطريقة . وظلت الخبرة المسرحية قريبة من الخبرة الدينية . وطبقا لأرسطوفان فإن التنفيس عن العواطف كما كان يحدث فى التراجيديا ليس تعبيراً عن الخبرة الدينية فى التطهير والولادة من جديد. ومثل الشعائر ، فإن العرض قد جلب المجتمع معا فى الاحتفالات الدينية وكانت مناسبة لإعادة التأكيد على القيم والمعتقدات المشتركة . وارتباط الناس التهاى بمسرحهم له دليل حتى اليوم ، وذلك من خلال المسارح المشيدة والتى أعيد تشييدها واحداً فوق الآخر تماماً مثل المعابد . وقد أصبحت أيضا أماكن موقرة يعود إليها الناس للاستفادة من الخبرات .

وعلى الرغم من أوجه الشبه في التركيب بينهم إلا أن الفضاء المسرحي يختلف عن الفضاء المقدس في ناحية واحدة هامة . وبينما كانت الشعائر محصورة تماما في الفضاء المقدس ، فإن الفضاء المسرحي يسمح للممثلين بأن يكون لهم مخارجهم ومدخلهم . بمعنى آخر فإن الفضاء المسرحي يمتد فيما وراء حدود منطقة التمثيل المنظورة ولكن بدون إخفاء التمييز بينه وبين المسرح اليومي . والشخصية التي تغادر الفضاء المسرحي المنظور بما تكون ذاتية إلى حجرة أخرى لا يراها الجمهور لمقابلة بعض الشخصيات الأخرى ، أو ربما تعود إلى خشبة المسرح بعد إكمال رحلة طويلة ، ويمكن للشخصيات على خشبة المسرح أن يناقشوا ما يحدث في مكان آخر أو يرغبوا في مغادرة مكانهم الحالي إلى مكان أبعد وسواء بعيدا أو قريبا فإن كل هذه الأماكن الأخرى تؤدي خدمة هامة لامتداد الفضاء المسرحي وحسب المسرحية فهي أماكن حقيقية تماما بالرغم من أنها تبقى غير منظورة .

والفضاء المسرحي غير المنظور ليس أقل حقيقة وأهمية من الفضاء المسرحي المنظور، فأعمال الأوقات العظيمة مثل اغتيال ماكبث لندكان قد تحدث بعيدا عن خشبة المسرح فيما اقترح بتسميته الفضاء المسرحي الخارجي على عكس الفضاء المسرحي الداخلي . والفرق بينهما هو الفرق بين المساحة التي يمكن إدراكها والمساحة التي يمكن رؤيتها .

وفي الرواية يمكن رؤية المساحة كلها لأن فهم الرواية يحدث دائما من خلال الكلمات فلا يوجد إدراك حقيقي للفضاء . ولكن في المسرح يدرك الفضاء المسرحي الداخلي مباشرة وبشكل حسن ، والفراغات المسرحية في الخارج يمكن إدراكها بالتقدير الاستقرائي للمساحة الأسنتية المنظورة على خشبة المسرح .

والفضاء المسرحي الخارجي يضيف بعدا آخر إلى العرض . وبينما الفضاء المسرحي المنظور يكون داخل مساحة المسرح المعطاة تماما ، فإن الفضاء المسرحي الخارجي يمتد بعيدا بقدر ما يريده الكاتب المسرحي هكذا متضمنا استجابة خيالية من جانب الجمهور .

ويجب علينا ألا نخلط بين الفضاء المسرحي الخارجي والعالم اليومي خارج المسرح . فالشخصية التي تترك خشبة المسرح لا تمشي إلى حجرة الملابس . وعندما ينتهي العرض فإن الشخصيات لا تخرج وتختلط بالجمهور الذين تلفهم معافهم محاولين الوصول إلى وسائل الانتقال المختلفة . وبينم نرى الممثل قد يفصل كل هذه الأشياء الشخصية التي ليس لها وجود خارج الفضاء المسرحي .

وتفوق الفضاء المسرحي الخارجي يؤكد أيضاً انفصال نظيره المدرك . وحتى عندما يغمر الجمهور فإن الفضاء المسرحي ليس جزءاً من الفضاء اليومي ولكنه مساحة محدودة ، وحلقة سحرية مفصولة عن المساحة العادية والذنيوية ويشعر الجمهور حينئذ بالتأثير المسرحي العالي لكونه مشدوداً إلى الفضاء المسرحي وتاركا وراء ظهره حياته اليومية .

وانفصال الفضاء المسرحي شرط ضروري لأي عرض . وحتى أشكال المسارح التي تبدو وأنها تلغى التمييز بين الاثنين (الخارجي والداخلي) مثل مسرح الشارع فهي في الحقيقة تتدخل في المساحة اليومية وتأثيرها الكلي يعتمد على وعي الجمهور بأن هذه مسرحية وليست واقعا . ولكي نستمتع بمسرح الشارع يجب أن ندرك أن هؤلاء ممثلون يتظاهرون بالحرب وليسوا أناساً مشتبهين في شجار حقيقي في الشارع . ونشاطهم يعزلهم عن المساحة اليومية ويجعلهم متباعدين في المساحة المسرحية . وعلى الرغم من أن مسرح الشارع ينكر مساحة المسرح التقليدية وذلك بتحاشي معنى المسرح إلا أنه لا يستطيع الهرب من حمل مساحته المسرحية الخاصة به .

وينفس روح التغلب على الحواجز التي تفصل الفن عن الواقع ، والمسرح عن الحياة اليومية ، فإن كروز وجيرمان في بحث حديث لهما قد طرحا سؤالاً بليفاً : هل يجب أن يكون المسرح مكاناً لحواء مهرجاني ، معزولاً عن الحياة اليومية حتى تصبح زيارة المسرح مهمة يجب على الفرد أن يستعد لها ويبدو في أحسن صورة ، أو هل يجب أن ينتمى المسرح إلى العالم الدنيوي ويكون الاقتراب منه في الموقف اليومي واللباس اليومي بالضبط مثل المعاملات اليومية الأخرى ؟

ولكن بالتأكيد لا يستطيع أي شخص أن يأخذ العمل المسرحي بنفس طريقة أعماله اليومية سواء أراد ذلك أم لا . وبالرغم من أن العرض قد يكون ثورياً إلا أنه لا

يستطيع أن يؤثر فى الوضع السياسى فى الحياه اليومية . وكما يظهر لى فإن المسرح لا ينتمى إلى الناحية الغير مقدسة ، ولكنه مجرد تطور خاص للفضاء المقدس الاستعداد له يمثل جزءاً من استعدادنا التقليدى اليومى لحضور هذا الحدث الشائع الخاص .

إن الفضاء المسرحى له طبيعة مزدوجة حيث إن له امتداد منظور فى المسرح وبالتقدير الاستقرائى أيضاً فيما وراءه فإنه يوجد عن طريق العرض ولكن إلى درجة أنه يتحدد بالنص ، كلاهما فى المحادثة والإخراج المسرحى ، إنه بعد تركيبى متضمن للمسرحية نفسها . إن مفهومى الفضاء المسرحى الداخلى والخارجى يزدادان بمجموعة من العبارات النقدية فى متناول اليد للتحليل الدرامى على الرغم من كونها من زاوية غير عادية . وأى مسرحية أو أسلوب درامى قد يتصف بتوازن خاص يتخذه بين الفضاء المسرحى الداخلى والخارجى والمعنى النسبى الذى تلصق بهما . ومعنى آخر بعيدا عن كونه عريضا أو اعتباطيا ، فإن لفظ الفضاء المسرحى فى أحسن الأحوال هو تعبير عن وقفة فلسفية للكاتب المسرحى . ومن هنا يصبح ذا أهمية تركيبية وفكرة رئيسية للمسرحية . وتحليل المفهوم المكانى للمسرحية خاصة الفضاء المسرحى الخارجى ، يمكن أن يقودنا مباشرة إلى أخذ مشاكله العميقة فى الاعتبار .

(٤)

وعندما تناقش المسرحيات ، فمن الأفضل دائما أن نبدأ بالتراجيديا الإغريقية ، حيث يظهر الشكل الدرامى فى أبسط خطوطه . وفى غياب الإخراج المسرحى ، فإن مناقشة الفضاء المسرحى فى التراجيديا الإغريقية يجب أن يعتمد على البحث الأثرى والتاريخى من ناحية وعلى المحادثة المكتوبة من ناحية أخرى .

إن العلاقة بين الفضاء المسرحى الداخلى والخارجى تعتمد إلى حد كبير على استخدام الأبواب أو الممرات التى تصل بين الاثنين ، وطبقا للرأى القبول ، فإن الممثلين الإغريق دخلوا الحيز المسرحى إما من خلال مداخل الأجنحة أو من خلال ثلاثة أبواب فى الخلف . وهذان النوعان من المداخل يصلان المشهد بنوعيين مختلفين من المساحات الخارجية ، واحد بعيد والآخر قريب .

ومدخلا الجناح كانا يستعملان للشخصيات الآتية من مكان بعيد . ويشرح هارولد بولدرى تطور هذه المداخل التقليدية :

" فى السنوات الأخيرة نشأ تقليد مسرحى عام يتفق مع ما كان جمهور أثينا يستطيع مشاهدته ، مثل البيروس ظل فى مكانه على يمينهم ، الدخول من الميناء أو السوق فى المسرحية يجب أن يكون على هذا الجانب ، والدخول من بلدة مفتوحة من على يسار الجمهور .

وهكذا فإن التطور التاريخى يبدأ من الإدراك الحسى الفعلى للفضاء اليومى المحيط بالمسرح المفتوح إلى الإسهام التقليدى للمعنى إلى المدخلين ، بغض النظر عن أماكن الجمهور الفعلية . والدراما الرومانية نظمت بشكل أكثر هذه العادة مخصصة المدخل الذى فى الجانب الأيمن لهؤلاء القادمين من السوق ، والمدخل الذى فى الجانب الأيسر لهؤلاء القادمين من الميناء والأماكن الخارجية . والعملة التى يصفها بولدرى هى حركة من إدراك الفضاء الفعلى إلى تقليدته فى الاصطلاحات المسرحية حتى لا يعتمد على نوع واحد من الفضاء المسرحى الخاص . وأى كاتب مسرحى يكتب داخل هذا التراث سوف يشكل فضائه المسرحى الخارجى طبقا للعرف . وهذا العرف نقل ما كان فى الأصل فى أثينا فضاء يمكن إدراكه إلى فضاء يمكن رؤيته أو فهمه .

واستخدام الابواب فى الـ Skene هو أيضا شىء تقليدى . وكانت الـ Skene واجهة مبنى هندسية يمكن حسب الحاجة أن تمثل قصرا ، أو معبدا ، أو خيمة أو كهفا . ودائما يبدأ العرض أمام هذه الواجهة ولكن الشخصيات يمكن لهم الخروج إلى " المنزل " أو يأتون منه إلى خشبة المسرح . وهكذا فإن ما يقع بالتقليد خلف الواجهة المنظورة هو فضاء مسرحى خارجى قريب جدا ، مستمر مع الفضاء المسرحى الداخلى ، مكان من داخله يأتى الشخصيات .

وفى كنج أوديس فإن الـ Skene ، تمثل القصر الذى يندفع إليه أوديس عندما يكتشف حقيقة شخصيته الإجرامية ، وانتحار جوكاستا وإصابة أوديس بالعمى الذاتى كلاهما يقعان خارج خشبة المسرح داخل القصر فى الفضاء المسرحى الخارجى القريب . وما حدث بعيدا عن خشبة المسرح يرويه شاهد عيان ، أحد الحاضرين الذى يخرج من القصر .

وهذا الشخص يختتم حكايته بالإشارة إلى أن " الأبواب تفتح " . وعادة هذا دليل على فتح الأبواب المركزية واندفاع الـ ekkyklema مع ما تحمله من رعب .ومن هنا

يصبح من الصعب أن نقول ما إذا كان أوديبس الضيرر يتعلم أو يلهم عليا- ekkyk- lema ومثل الحاضرين فإن هذه الآلة التي تندفع هي ميكانيكا تقليدية لكشف ما كان يحدث في الفضاء المسرحي الخارجى القريب وذلك بدفع الخارجى إلى الداخلى .

ولكن الفضاء المسرحي الخارجى للمسرحية ليس مقصودا على ذلك الذى يقع خلف ابواب ال Skene. فإن الشخصيات تأتى من بعيد من دلفى أو كورنيس من خلال مداخل الأجنحة . وكما فى بعض الصور المنظورة فإن العرض الذى يفتح فى المقدمة يأخذ عمقا من مستويين مختلفى البعد تشكلا الحلقية . وأفضل إشارة لهذين المستويين فى المسرحية تأتى من الرسولين أو رسول وشخص حاضرا كما فى إشارات بعض الترجمات . ولكن الإغريق أطلقوا كلمة ngelos على أحدهما وكلمة -exange losعلى الآخر . أو الرسول الذى كان يحكى الأخبار من مسافة بعكس الرسول الذى كان يحكى ماذا كان يفعله فى المنزل أو خلف المشهد . وكلاهما وظيفتان دراميتان وليستا شخصيتن تجلب كل منهما أخبارا من مكانها فى الفضاء الخارجى . وبينما أداء المسرحية محصور على مكان واحد ، فإن هناك إشارات عديدة إلى أماكن أخرى .

وهذه الأماكن تشكل جغرافية فعلية حول طيبة . ويعتمد الأداء إلى حد كبير على تقارير الشخصيات التى سافرت إلى طيبة من أحد هذه الأماكن الخارجية ، كليون يعود من دلفى مع كاهن ، angelos يصل من كورنيس ومعه خبر موت بوليبياس ، وينادى على الراعى من جبل سيندارون حيث يرعى ماشيته . ورحلة أوديبس من كورنيس إلى طيبة تؤرخ أحداث المسرحية وتسرد أيضا . وهذه المنطقة الجغرافية الواسعة تلام الأحداث المختلفة التى تستثنى من الهيكة المركزية التى تظهر فى الفضاء المسرحي المنظور . ومن هذه الزاوية فإن الفضاء المسرحي الخارجى والذى يضمن وحدة المكان فى الفضاء المسرحي الداخلى ومعه أيضا الوجدتين الأخريتين .

وعندنا الفضاء المسرحي الخارجى بكل نقاط الإشارة الضرورية : جبل سيندارون ، تقاطع الطرق ، كورنيس وهؤلاء مع بعض يحددون عالم الشخصيات . وكوضع فإن أوديبس قد نقل من حياة عن طريق الجبل إلى مورنيس وعندما وصل سن البلوغ جمع من الطريق نفسه angelos سافر أيضا بين هاتين المدينتين . وشيىء طبعى أن يحدث اللقاء الحاسم عند مفترق الطرق بين طيبة وكورنيس . ونقطة إشارة أخرى هامة هي

مهبط الوحى فى دلفى : لا يوس ، وأوديس ، كريبون جميعهم قد سألوه النصع . وهكذا فإن الفضاء المسرحى الخارجى على اتصال مستمر مع الفضاء المسرحى الداخلى متدخلا فى إحساسه بالأمن ، حافظا ذاكرة الأشياء الماضية ، مقوضاً التوازن الضعيف للفضاء الداخلى .

(٥)

إن معالجة الفضاء المسرحى الخارجى قد مكنت سوفوكلس من أن يمد نطاق الآراء بينما يحافظ فى الوقت نفسه على الوحدات الدرامية . ومسرح القرن التاسع عشر الواقعى والذى حل محل التراث الكلاسيكى يضع الفضاء المسرحى الخارجى فى استخدامٍ مشابه . ولقد استدارت النظرة المدركة بزاوية ١٨٠ درجة . وفى المسرح الإغريقى فإن الأداء قد تطور فى الهواء الطلق ، أمام الـ Skene حتى إن داخل المنزل قد أُحيل إلى الفضاء المسرحى الخارجى وستارة المسرح الخلفية كانت عبارة عن واجهة مبنى هندسية بها أبواب . والمسرحيات الواقعية فى العصور الوسطى لإبسن تستدعى مكانا كقاعة استقبال والأبواب التى تؤدى إلى الأخرى ، والحجرات غير المنظورة فى المنزل وأيضاً فى الهواء الطلق . والآن فإن داخل المنزل هو الذى يشكل الفضاء المسرحى الداخلى معطياً الجو الضرورى لمحادثة خاصة وودية . وفى الشكل الأتيق لقاعة الاستقبال يضع إبسن شخصيات من الطبقة الوسطى وتوجيهاته المسرحية المفصلة وأيضاً إشارات النص العديدة تجعل من الممكن رسم خطة عقلية للمنزل كله يقع خلف هذه الحجرة الوحيدة التى تتصل معه من خلال أبواب خشبية المسرح . وخلف المنزل تكون الشوارع ومنازل أخرى فى كريستيانيا . ويحب الكاتب المسرحى المواطنين الصالحين فى هذه المدينة الذين يلهوون مسرحيته ليؤمنوا بأن ما شاهدوه على خشبة المسرح هو ما يحدث فى حجرة جلوس خاصة شبيهة بحجرتهم وفى المدينة نفسها . وهو يريد أن يطابقوا الفضاء المسرحى الخارجى بفضائهم اليومى .

وفى هيدا جابلر تشكو البطلة من شعورها بالملل وتفسر السبب فى ذلك : إنه عالم الطبقة المتوسطة الذى تنتهى إليه . وعندما سألها أجلبيرت لوفبورج ما الذى جعلها تسأله فى الأيام الخوالى عن فسقه ، أجابت بتردد :

" هل يكون مستحيلا إدراك أن الفتاة ، عندما تكون هناك فرصة ... فى الخفاء... أن الفرد ينبغى أن يريد نظرة على العالم الذى ... هذا الفرد لا يسمح له أن يعرف عنه !"

وعندما يستعد الرجال للذهاب إلى حفلة القاضى براك والتى كل حاضريها من الذكور ، تعبر هيدا عن رغبتها الخيالية بالحضور هناك ، متخفية ، لكى تسمع قليلا من المرح وهى غير مراقبة . وعلى الرغم من خوفها من الفضيحة ، تقترب هيدا من القواعد الأخلاقية الصارمة فى مجتمعها ، الطبقة والعصر ، ولكن بالطبيعة فإنها تخدع بما يعتبر فى وسطها سلوك غير أخلاقى . وتعوزها الشجاعة لتجرى وراء رغباتها وتظل سجيئة داخل قاعة الاستقبال الجميلة .

إنه فقط خيال هيدا الجربى ، بوصفه غير تقليدى ، وفقط من خلال التجارب البديلة يمكن لهذا الخيال أن يشد ويشيع . وتزودها أعمال لوفبورج بهذا التحرك الضرورى . وخيالها الغريب لإجليرت بأن يعود ومعه أوراق نبات الكرم فى شعره ، واثقا ومتوهجا . وهذا الشكل الديونيسوس غير الواقعى يبلور عاطفة هيدا وطبيعتها المسعورة . إنه شكل متحرر من المنزل البورجوازي المعوق حيث تجذ نفسها واقعة فى مصيدة دور الزوجة الصغيرة وتواجه احتمال كونها أمأ . ويمثل الشكل الديونيسوس تحرير كل الأوهام الجنسية التى لا تستطيع هيدا إلا كبثها . إنها حيوانها المتوحش والعلاقات المكانية بين قاعة الاستقبال والفضاء الخارجى يحولها إيسن إلى تعبير مسرحى عن الفكرة الرئيسية لهيدا جابلر والفضاء المسرحى الداخلى ، قاعة الاستقبال بعطرها اللاتندر ، يصبح رمزا للكبت الشديد الذى تعانية البطلة . وفى الفضاء المسرحى الخارجى توجد منازل القاضى براك والآنسة ديانا وحجرات أجليرت لوفبورج ، وجميعها تمثل لهيدا هذه الحرية من آداب الطبقة المتوسطة التى تشاقت إليها سرا . وفى إحدى مدن المقاطعات يوجد منزل حاكم الحى ، المنزل الذى تجرأ دى على تركه وهو يزدرى الأخلاق البورجوازية بطريقة لا تجرأ هيدا على فعلها . ويشكل بيت الحاتلة أيضا جزءا من هذا الفضاء الخارجى بالرغم من أنه يمثل تقيضا للمنازل الأخرى . والحالات العانسات هن أنماط للاستقالة والقبول ، البخل وتكران الذات . لقد اختزن الأخلاق البورجوازية وبالنسبة لهن فليس هناك تناقض بين الطموح الشخصى والمعايير الاجتماعية .

وبالنظر إلى هيدا جابلر من زاوية الفضاء المسرحي الخارجي وعلاقته بالفضاء المسرحي الداخلي يأخذنا مباشرة إلى قلب المسرحية . واللفظ المكاني ليس شيئاً غريباً في الدراما ، ولكنه مقولة درامية أساسية ، إن هيدا جابلر هي مسرحية لها جذورها في المسرح الكلاسيكي ، تضع الفرد في المركز وتبحث علاقته مع العالم المحيط به . إن صنع شخصية هيدا ينعكس في العلاقات المكانية بين قاعة الاستقبال مع الحجرة الداخلية الملحقة بها والفضاء الخارجي . وبينما تأتي وتذهب الشخصيات الأخرى ، فإن هيدا لا تغادر خشبة المسرح إطلاقاً حتى النهاية ، عندما تعزل نفسها في الحجرة الداخلية وتنتحر .

(٦)

وفي كل من أوديس وهدا جابلر فإن صورة الفضاء المسرحي تعبر عن الاهتمام الرئيسي للكاتبين . بالنسبة لسوفوكلس فإن الحركة بين الفراغات المسرحية الداخلية والخارجية تبين الأعمال الغامضة والساخرة من القدر أو تدخل الغيب في الحياة اليومية . وبالنسبة لإيسن ، فإن التفاعل بين الفراغات الداخلية والخارجية يمثل التأثير المدمر لتقاليد ومعايير المجتمع على الطبيعة الخاصة . وفي كلتا الحالتين ، فإن المفهوم المكاني متصل جداً بالأوضاع الدينية والفلسفية والتي يعبر عنها درامياً في آراء المسرحيين .

إن مفهوم خشبة المسرح كحجرة أصبح يسود قطاعاً كبيراً من الدراما الحديثة ، كنتيجة للتركيز على الفرد وعلاقاته الحميمة . لكن هذا التماثل التركيبي الخارجي يجب ألا يطمس المعاني المختلفة المرتبطة بهذه الحجرات المختلفة .

وقد اختار هارولد بينتر تسمية ظهوره الدرامي ببساطة /الحجرة . وهو يرى في الحجرة وحدة أساسية للفراغ ، في داخله يمكن أن تتطور المواقف الهيكلية وفي ملاحظاته إلى إنتاج مسرح البلاط الملكي من /الحجرة ، فإن بينتر يحدد التعديلات الممكنة للتفاعل بين الرجل والحجرة والزائر :

" رجل في حجرة عاجلاً أو آجلاً سوف يستقبل زائراً . والزائر الآتي إلى الحجرة له هدف . والرجل قد يغادر مع الزائر أو يغادر بمفرده . الزائر قد يغادر بمفرده أو يبقى في الحجرة بمفرده عندما يذهب الرجل . وربما يبقى الاثنان معاً في الحجرة " .

ويتلاعب بينتر بهذه العناصر كثيرا كما يتلاعب كاندبنسكى بالمواجهات بين السطور المعروجة والمستقيمة أو بين الألوان المختلفة .

وصياغة بينتر عن الفضاء المسرحى تعتبر معتدلة ومفهومة . وهو مجرد الشخصية والمحبكة والمكان التاريخى والثقافى لكى يكشف الشكل غير العاطفى ، التركيب الأساسى للحدث المسرحى . وهذا يشبه النزول بتمثال مقدس إلى مجرد مجموعة من الأشكال الهندسية . ولكن هناك معانى خاصة ترتبط بالتركيب نفسه حيث إن بينتر يفكر فى شخصياته :

" ... خائفون مما خارج الحجرة ... جميعنا فى هذه الحجرة وفى الخارج عالم ... يصعب تفسيره كما أنه مخيف وغريب وخطر " .

ويصف بينتر العالم الخارجى بكلمات لا تنسى لإلياد " فضاء مشوش مسكون بالشياطين والأشباح " ويصوغ بينتر هنا ما يعنى التعارض المسرحى الأساسى بين الداخل والخارج . والخارج خطر كبير ، تهديد مجهول يتدخل فى الأمن الهش والنسبى للداخل . وفصل الاثنين أو الوصل بينهما حسبما تقتضى الحالة يعود إلى الباب وطبقا لبينتر :

" العالم مملوء بالمفاجآت . يمكن للباب أن يفتح فى أية لحظة وشخص ما يدخل " . ونصب المسرح المفهوم هنا يشكل عماد مسرحية الحجرة . وهى تجعل لثيدو مسرحية طبيعيتقولكنها تشتق معناها القوى من تركيبها المتعمق . والحجرة التى تستأجرها روز توصف بأنها دافئة ومريحة . وتشكل جزءا من منزل كبير يخص السيد كبير . والمستأجرة روز تتأمل من يسكن فى البدورم الرطب . وبجانب الباب المؤدى إلى اليابسة ، والحجرة بها نافذة تطل على الشارع . وفى الخارج الطقس بارد جدا ومظلم ، وفى الداخل توجد مدفأة غاز ولحم خنزير وبيض وشاى .

والأسلوب واقعى جدا للمسرحية بهذه التدخلات العرضية لعدم الاحتمالات ، فمثلاً عندما لا يستطيع صاحب العقار إجابة السؤال البسيط " كم عدد الطوابق التى فى المنزل؟ " يرد بأنه اعتاد أن يعدها فى الأيام الخوالى ، والآن لم يعد فى استطاعته تذكرها . وتقرح الحادثة جزئيا أن إجابات السيد كبير الغريبة تعود إلى السن وفقدان

السمع ولكنها أيضا ينبغي ألا تؤخذ بأهميتها الظاهرية . وهناك تفاصيل أخرى مزعجة روز لا تبدو أنها تعرف أى حجرة فى المنزل يشغلها صاحب العقار . وزوار روز ، الزوج ساند وزوجته قد أتوا للبحث عن حجرة : وهما أيضا يحاولان أن يجدا مساحتهما الصغيرة الدافئة والأمنة . ويتحول بحثهما هذا إلى نوع من التهديد لراحة بال روز عندما يشير " الرجل الذى فى البدروم " إلى الحجرة رقم ٧ ، حجرة روز ، أنها خالية .

والشيء المزعج فى هذا كله هو البدروم المظلم والرطب ، فضاء مسرحى خارجى يهدد الحجرة الصغيرة الدافئة التى تحاول روز جاهدة أن تحتفظ بها . وتشكل حجرتها مأوى صالحاً للسكنى داخل الفندق الكبير . وأسفل يوجد البدروم حيث يختبئ رجل أعمى أسود ينتظر الفرصة ليدخل الحجرة . وشكله المبهم ينذر بالخطر وعدم الاستقرار ويهدد بتدمير الملجأ المؤقت التى نجحت روز فى بنائه بنفسها .

وعندما يدخل حجرتها فإنه يمسك روز ومعه رسالة غريبة : " أبوك يريدك أن تعودى للبيت " إنها هذه الكلمة البيت التى تكررت وأعيد تأكيدها . وجعلت روز تستسلم وتبحث فى سيرة حياتها حيث كانت تدعى سال . وتنهال مقاومتها وتصبح حقيقة إلى درجة ملامسة الرجل وفى هذه اللحظة يعود زوجها برت إلى الحجرة ويؤكد مرة أخرى سيطرته عليها فيما يعرف بـ *coup de theatre* العنيف .

ويعالج بينتر المساحات المسرحية الداخلية والخارجية لكى يظهر التركيب التحليلى النفسى للنفس البشرية . ومن أول نظرة قد تبدو حجرته اختلافاً آخر عن قاعة استقبال ابسن المؤدية للمساحات الأخرى فى داخل وخارج المنزل . ولكن منزل بينتر قد جرد قبل إعادة تجميله بتفاصيل طبيعية . وهذا التجريد حول المنزل من منزل مزيف أشبه بمنزل حقيقى ، إلى تركيب أساسى ينظم الفراغ بطريقة معينة ويربط معانى نسبية بوحدات مكانية مختلفة . وبالرغم من أنه قد أعيد تزيينه لكى يشبه حجرة حقيقية ، فإن الحجرة لم تعد تمثل حجرة عادية ، فمعناها يعتمد على موقعها داخل المساحات الأخرى المحددة وليست المصورة فى المسرحية .

(٧)

وبالرغم من الاختلافات الموجودة بينهم فإن الأمثلة الثلاثة التى حددناها حتى الآن : التراجيديا الكلاسيكية ، التراجيديا الواقعية ، والمسرحية الواقعية المفرطة تتقاسم نفس

المبدأ التركيبى الأساسى : مساحة مسرحية داخلية مميزة بوضوح عن مساحة المسرح من ناحية وعن المساحة المسرحية الخارجية من ناحية أخرى .

وقد حاول بعض الكتاب المسرحيين فى القرن العشرين أن يجيبوا هذه الحدود الواضحة من أجل تأثيرات خاصة . والمشهد الافتتاحى فى " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " لبيرانديلو يتظاهر بأنه إعادة لمسرحية أخرى تدعى شوش عليه : بمعنى آخر فإنه

يطلب إلينا أن نؤمن بأنه لا مساحة مسرحية تستحضر ذهنا ، وأن كل مائشاهده هو جزء من مساحة المسرح . وهذا يؤكد فقط مسرحه "بست أشخاص" الذين يدخلون الإعادة فهم يقدمون أنفسهم كشخصيات مسرحية يحملون فى أنفسهم دراما مطلوب فهم تأديتها . وهذه الدراما لا تنفصل عن مساحتها المسرحية الخاصة . وكما تضعها الالبنة :

" إننى أصوت لأعيش هذا المشهد ... الجرة ... أراها ... هنا النافذة ... أمام النافذة المنضدة الصغيرة المصنوعة من الخشب الماهوجنى وعليها ظرف أزرق يحتوى على مائة ..

وكاتب مسرحى آخر يعالج المفهوم المكانى الكلاسيكى من أجل المسرحية العالية ، هذا الكاتب هو مايكل دو غيلديروت . وفى مسرحية ثلاثة ممثلين ودراماتهم ، الشخصيات الأساسية هم ثلاثة ممثلين يؤدون ميلودراما قصيرة ، وكممثلين فى المسرحية ، فإن مساحتهم المسرحية هى مساحة المسرح . وكشخصيات فى مسرحية داخل المسرحية ، فإن مساحتهم المسرحية يحددها مزيج متنافر من العناصر التى تكون شخصية لويس السادس عشر الإمبراطور الجرمانى . وموضوع المسرحية هو عدم قدرة الممثلين على المحافظة على مستوى الوجود متباعيين : فهم يؤدون شخصياتهم المسرحية فى الحياة اليومية ، ويتركون شخصياتهم الخاصة تنزلق إلى العرض . ولكن كما فى بيرانديلو ، فإن الممثلين أيضا ليسوا إلا شخصيات درامية ، حتى إن خلط الحقيقين بالمساحة المسرحية هو مجرد خداع .

ويمكن للفرد أن يستمر فى تحليل الاستخدامات والمعالمات الطريفة للمساحة المسرحية والعلاقة بين الداخل والخارج . وأنه أنهى بفحص مسرحيتين تمدنا بأملته

متطرفة عن معاملة المساحة فى المسرح . وهاتان المسرحيتان لا تتطابقان مع النموذج المكانى الكلاسيكى ولكنها تقدمان بذاتل جوهرية له . والمثال الأول لى متعلق بالعصور الوسطى ، والثانى متعلق بالعصر الحاضر

(A)

وبخلاف المسرحيات التى تناولناها حتى الآن فإن مسرحية Corpus christi ليس لها أى مساحة مسرحية خارجية . وهذا ينتظر فقط من مجموعة من المسرحيات التى تحتضن تاريخ العالم من هبوط الملائكة Fall of Angles إلىالحكم الأخير Last Judgment إنها مسرحية شاملة تتضمن الزمن كله والمساحة كلها ، لا تستثنى شيئا . ومنطقها الداخلى يحتاج أن يحدث كل شىء داخل المساحة المسرحية . والمسرحيات القصيرة التى تكون المجموعة لاتؤسس بالضرورة سطوراً قصصية متتابعة ولكنها تقدم أداءً موحداً ، مثل كتب الأنجيل المصورة والتى لاتعد موجودة فى كنائس العصور الوسطى ، والتى نفذت على نحو بارز ، فى شكل صور زيتية وفسيفساء .

والطريقتان المعروفتان لعرض الدورات الكبيرة ، المهرجان الموكبى والمسرح الذى يحيط به النظارة من جميع الجهات يخلقان كل هذه المساحة المسرحية الشاملة بوسائل مختلفة ومجموعة بورك يمكن أن تؤخذ على أنها معبرة عن الطريقة الأولى فى De cor successif . والمسرحية تتعلق تماماً بمدينة بورك نفسها . وكان الإنتاج شأنا محليا استخدم كل المواهب والوسائل تحت تصرف النقابات الغنية ونظمته الجهات الحكومية فى المدينة . وكان الموكب يشق طريقه فى المدينة متوقفا فى محطات معينة وعارضا المجموعة كلها فى كل محطة . مخترقا المدينة كلها . والفرد يجد هنا أن المساحة المسرحية ومساحة المسرح أصبحتا تمتدان معا بعض منتشرين على أسوار المدينة . وهذه الأسوار هى الخط الفاصل الأساسى بين المساحات المقدسة والدينية . ومن خلال حركتها الموكبية ، فإن العرض الدينى يؤكد مرة أخرى على الطبيعة المقدسة للمساحة داخل المدينة ، التى تمثل ، من أجل المسرحية ، الكون كله .

وهذا يعود بنا إلى قصة أوفيد عن تأسيس روما ببناء مذبح الكنيسة فوق الحندق المملو ، بتجارة الفاكهة وبعدئذ يقيمون استحكاما حوله . وقال بلوتارش إنهم أعطوا اسم العالم (mundus) لهذا الحندق كما للكون نفسه . وموكب المهرجانات متتبعا خطوات

مركب ال Corpus christi نفسه "تعيد تأسيس مناطق المدينة المقدسة. والعرض الدينى الموكبى يقدر مدينة يورك بالمعنى الذى أشار إليه إيلياذ :

" فى الحقيقة أن فكرة المكان المقدس تتضمن إعادة الكهنوته البدائية التى تركز المكان برسم علاماته وعزله عن المساحة الدنيوية التى حوله".

وفى تحليل إيلياذ ، فإن المكان المقدس معبد أو مدينة هو دائماً مكان تتقابل فيه الأماكن الكونية الثلاثة : المجيم والسماء والأرض . وهكذا فإن ما يبدو وكأن جرىء جدا فى مسرح العصور الوسطى ، تمثيل الإله وخلقه لا يعتبر تدبنا عندما يقدم فى المساحة المقدسة المعاد تأسيسها حديثا ، فى المدينة التى تشكل المساحة المسرحية لمسرحية Corpus christi وفى داخلها قد تمثل المهرجانات المنفصلة مساحات مسرحية جزئية ، ولكن لابد من النظر إليها كأجزاء من المسرحية ككل التى تمثل تاريخ العالم كما تحتضن ال mundus كلها محصورة داخل أسوار المدينة. والمتفرجون ومعهم الممثلون محصورون داخل إعادة تشريع رواية العالم المسيحية ، ولا أحد يستثنى ولا يمكن أن يكون هناك فضاء مسرحيا خارجيا .

وشمولية مسرحية المجموعة هى أكثر شهرة عندما تعرض فى المسرح الذى يحيط به النظارة من جميع الجوانب كما فى مجموعة ال Cornish والمتفرجون هنا وأيضا المثلون يحصرون داخل الأرض المستديرة نفسها ذات الاستحكامات ، التى تبين حدود المكان المقدس . والمنازل والأماكن المختلفة جميعها متظورة فى الوقت نفسه ، ورحلة المسيح من بحيرة جاليلى إلى القدس يعرضها حرقيا الممثل الذى يعبر ال Pla-a من مكان خاص إلى منزل محدد . ولاتشكل القدس فضاء مسرحيا خارجيا حيث إنها جزء من الداخل مثل كل الأماكن الأخرى . والمسرح الذى يحيط به النظارة من جميع الجهات هو عالم صغير يحتوى ذاته ليس له أى فضاء مسرحي خارجي . وكما يصفه كوتنجرن فى L'Espace theatral medieval

" ليس هناك مخرج من مكان التمثيل حيث إنه لا يوجد مخرج من العالم . بين الجنة والنار وليس هناك مكان لعالم خارجي لا أخلاقي ، حيث يتزع الممثل شخصيته ."

وكلتا الطريقتين لتمثيل مسرحية ال " Corpus christi وموكب المهرجانات الذى يحيط بها النظارة ، كل هذا يقوى من مدى ومعنى المسرحية وذلك عن طريق توسيع

الفضاء المسرحي الداخلي ، حتى لا يستثنى شيء . والفضاء المسرحي يشمل مساحة المسرح كلها ، حتى إنه يصبح من الصعب تمييزها . وطبيعة هذه المسرحية تنفي احتمال وجود أي فضاء مسرحي خارجي .

(٩)

ومثالي الأخير يختلف عن كل الأمثلة السابقة في أنه يخاطب عن عمد ويوضح مشكلة الفضاء المسرحي . وفي مسرحية مضايقة الجمهور ، فإن بيتر هاندكي يشرع في هدم النظرات التقليدية للمسرح وبالتالي فكرة المسرح . وفي مقدمته فإن هاندكي يقدم لنا مصطلح Sprechts tuch من خلال تعريف أدبي ، وكلمات الـ Sprechts tuch لا تشير إلى العالم كشيء يكمن خارج الكلمات ولكن إلى العالم في الكلمات نفسها وهذه الكلمات لا تعطي أي صورة عن العالم ولكن تعطي مفهوما عنه .

المتحدثون الأربعة في مضايقة الجمهور يتحدثون مباشرة إلى الجمهور ويشيرون إلى أنهم يتقاسمون المساحة الزمنية نفسها . وفي عملية هدم التقاليد المسرحية ، فإن المتحدثين يفسرونها بعناية :

" لا توجد حلقة غير منظورة هنا وليس هناك حلقة سحرية ، ولا توجد . أي مساحة للمسرحية هنا . نحن لا نلعب . كلنا في المساحة نفسها وخط التمييز لا يخترق ، فهو ليس منفذاً بل إنه لا يوجد له حلاً "

وبالإصرار على أن خط التمييز لا يوجد ، فإن المتحدثين يرغموننا على الإدراك أن هناك في المسرح - كقاعدة - مثل هذا التمييز بالضبط مثل الفصل بين المساحة داخل الحلقة السحرية والمساحة خارجها .

وعند العرض فإن هذا العمل غالباً ما يؤخذ على أنه عمل عدواني ، اندفاع في إساءة التعامل مع جمهور المسرح التقليدي Pour epater les bourgeois غير أن المسرحية في الحقيقة هي عمل نظري ومفهومي هام . وإساءة الاستخدام يعتبر مخرجاً عاطفياً للهجوم النظري الذي كان يشن على الجمهور . وهذا الهجوم مساو لتدنيس المساحة المسرحية المقدسة وبصر هاندكي على الجمهور فيما يتعلق بمساحة المسرح كجزء من مساحتهم اليومية . ويرفض الاعتراف بإمكانية تمييز مساحة المسرح

حتى يمثل مساحة مسرحية أخرى . وهو يدنس المساحة المسرحية ملقيا بكل وتبعاتها :
الشهد ، والممثلين الذين يتقمصون الشخصيات ، والإضاءة الخاصة ، والمجبة - الكل
يترك خشبة المسرح عارية والتي منها : المتحدثون - لا الممثلون - يخاطبون الجمهور
الجالس في قاعة الاستماع المضاعفاما على قدم المساواة معهم .

وهذه الخطوة الشجاعة تسحب السجادة من تحت الأقدام : أين يستطيع المسرح أن
يذهب من هنا ؟ ولكن هاندكي نفسه يجعلنا ننظر إلى مسرحية Sprechstuch
باعتبارها مجرد ، قصيدة تلقائية للمسرحيات القديمة والتي لا تريد أن تحدث ثورة ولكن
تصنع وعيا ومعنا آخر بعد مضايقة الجمهور يجب أن نكون على وعى بمشكلات المساحة
المسرحية التي يمكن أن يبقى فيها الخيال المسرحي بمفرده .

في الدراما الحديثة ، فإن الفضاء المسرحي بدلا من البقايا المتضمنه في مكان
المسرحية الرسمي قد أحضر إلى المقدمة وتحول إلى موضوع فلسفي ونظري . ولم يعد
الفضاء مجرد جو في داخله يتحرك أبطال الرواية . وقد أصبح موضوعا مسرحيا وغالبا
حل محل الموضوعات التقليدية في الدراما . ومفاهيم مساحة المسرح ، المساحة
المسرحية والفضاء المسرحي الخارجي أدوات نقد مفيدة لتحليل متزامن عن الأشكال
المكانية ومعانيها في أنواع مختلفة تماما للمسرح .

٣- الشخصية والفضاء المسرحي

تشارلز ر. ليونز

فى إحدى مسرحيات صامويل بيكيت الحديثة ، نجد امرأة فى منتصف عمرها تتأرجح فى كرسى . ورؤيتنا المحسوسة للمساحة التى تشغلها هذه المرأة تقتصر على المساحة الصغيرة للضوء التى تتحرك فيها وهى تتأرجح للأمام . وهى تستمع كما تفعل نحن المتفرجين إلى صوت يحكى قصة غريبة عن امرأة تهجر تدريجيا بحثها عن مخلوق آخر مثلها وتعود إلى كرسى هزاز تنتظر موتها ، والشكل الذى تراه يبدو أنه يستثير هذا الصوت من خلال الأمر الوحيد "أكثر ، وثلعثم الصوت ثلاث مرات ، وتستثيره المرأة ليعود مرة أخرى بتكرار الامر . ومع ذلك فإن كل إجابة تفترض نغمة أضعف وفى النهاية يفشل الصوت ولا تصدر المرأة أى أوامر أخرى ولا نعرف إن كانت قد ماتت أو اقتربت من الموت ودراما بيكيت القصيرة وغير المتقنة تبرز فقط شخصية واحدة ، لا تستعمل أى مساحة محسوسة غير تلك التى يشغلها الكرسى الهزاز . وتلعب دورها فى عشرين دقيقة .

ومسرحيات بيكيت التالية التى أصبحت أكثر بساطة فيما يخص المتطلبات المسرحية قد علمتنا القدرات الكلامية للشخصية الواحدة التى تتحدث وتستمتع فى مشهد غير متقن . واعتمادها على استخدام حد أدنى للوسائل المشهدية والأداء الحسى لا يقترح تراجعاً عن المسرحية ولكن تبرهن على إيمان بيكيت بقوة الكلام للصور الدرامية البسيطة وتظهر روكاىي بوضوح أن المصدر الأساسى للكاتب المسرحى هو صورة الشخصية الإنسانية التى توجد فى البعد والاستمرار . ولا يمكن لأى تمثيل مسرحى البعد عن التجربة البشرية ،والذى لا يعرض الشكل الإنسانى فى الفراغ ويكشف عن نفسه فى الوقت المناسب لتعمل بهما الأعراف المشهدية ، فإن المتفرج سوف يرى الممثل فى مكان مرثيا ، وسوف تتكشف المسرحية أثناء الوقت المطلوب للعرض . وفى تقليل مكونات العرض إلى الحد الأدنى لإدراك صور الشخصيات ، والفراغ ، والاستمرار ، فإن بيكيت قد بين لنا أن هذه العناصر ليست أساسية فقط ، ولكن كافية . والتمثيل البسيط للمرأة التى تتأرجح فى كرسى وتستمتع إلى صوتها يطور صورة التجربة التى تحتضن فترة من الزمان غير محدودة ولكن ممتدة ، وحركة

الشخصية من خلال مساحة عامة لعالم خاص محصور بشكل متزايد . والنص الإيقاعي المجرد يعطى تفاصيل قصة انسحابها من البحث عن أخرى وعودتها إلى الكرسي الهزاز الذى ماتت أمها فيه . وهذه الحكاية المليئة قمدنا بالوسيلة الوحيدة لاستثمار المغزى فى الصورة المحدودة بشكل كبير عن الفضاء المسرحى الذى يستغله العرض . وتدرجات بيكيت فى البساطة المسرحية توضح عمل التقاليد الأساسية للشكل الدرامى ومبادئ استخدامها . وفهم المراحل التى بها تؤسس مسرحية مثل-دوكلى صوراً مقترحة عن الشخصية ، والفراغ ، والزمان يساعد فى توضيح الوسائل التى بها تتضمن النصوص الدرامية معنا . وعرض هذا العمل البسيط يوضح حقيقة أن الصورة الدرامية للشخصية داخل الفراغ والزمان لا يمكن تقليلها ، وأنه من المستحيل فصل صورة الفضاء المسرحى عن صورة الشخصية .

وفى الخمسين سنة الماضية مع بعض الاستثناءات ، كانت الحركات الرئيسية فى النقد لا تتسم بالتقليد . وحيث إن التأكيد فى النقد الشكسبيرى قد انتقل من تحليل شخصية إلى وظيفة اللغة ، فإن اصطلاح الشخصية بدأ وكأنه يختفى من المعجم النقدي . وعندما أنجز مود بودكين تركيبات فرويد و يونج لتحليل النص الكلى ، وكنج لير كتمثيل لوعى بطله ، فإن جونريل وريهان أصبحتا وظائف لعدم وعى الألب الذى يجسد خوفه من الأطفال . وفى النقد الذى له علاقة بعلم الظواهر فإن معظمه قد مورس فى دراسة الدرامى الفرنسية فى القرن السابع عشر . وفكرة الشخصية الفردية ترتب حسب تصور الوعى فى النص ، نوع من الشخصية التى محل محل الكاتب نفسه والعمل النقدي يخرج تصورا لهذا الوعى ، مبنيا من خطوط مستقيمة استعارية متنوعة ، ونماذج ، أو تركيبات مصاغة مدعمة خلال عمل الكاتب . وفى النقد الماركسى ، فإن الشخصية قد تقرأ كشخصية ، ولكن تصور الشخصية الإنسانية نفسها يتغير لتصبح شاشة يعرض عليها مواقف ورؤية طبقية . وفى ممارسة النقد التركيبى وما بعد التركيبى ، لا تسود الشخصية كمثلية للوعى الإنسانى وإنما تسود الشخصيات بعلاقاتها بالشخصيات الأخرى ، ويفرق بينها تبعاً للتصنيفات التى ينظم بها النص نفسه وهو تنظيم يعكس أنظمة معينة لقيم ثقافية .

وكل من هذه الاستراتيجيات النقدية التى لا تتسم بالتقليد تتطلب منا أن نرى لغة النص كسطح ظاهرى شفاف جزئياً وتناقضياً لأنها تخفى وتكشف التركيب التحتى ،

بمعنى أن المستوى الأدبي يعمل فى النص كإحلال فنى للديناميكا الداخلية . وبهذا المعنى فإن العمل النقدي لا يدرس النص كانعكاس لواقع موضوعى ولكن يترجم النص الظاهرى إلى لغة تكشف المضمون وطبيعة التركيب المدرك تعتمد بالطبع على افتراضات الاستراتيجية النقدية . وتنظيم المحتوى المستتر قد ينظر اليه كبيان للقوى الاقتصادية والاجتماعية وكمتمثيل لمعاملة نفسية تكشف وظيفة اللاوعى كتنوع للأسطورة الثقافية أو كمساحة انتقالية تعرض البقية الثقافية المتراكمة لسلسلة من اللحظات الوقتية .

وفى التحليلات النقدية والتي لا تتسم بالمحاكاة ، فإن الشكل الدرامى الفردى يقوم بوظيفته كوحدة للمستوى الأدبى أو السطحي للنص . وهذا يعنى أن الشخصية فى ذاتها تعمل كرمز أو علامة أو كلمة بين الرموز الأخرى ، والعلاقات والكلمات التى يجب أن تترجم داخل اصطلاحات التركيب المدرك . وهذه الاستراتيجيات النقدية بالطبع قد حررت النص الدرامى من الطريقة التقليدية الساذجة التى فيها تتقرر قيمة المسرحية بقدرتها على تصوير الواقع الموضوعى بشكل صادق . ومع ذلك فقد كان تحرير الاستراتيجيات النقدية التى لا تتسم بالتقليد ، ولم تكن قادرة على التعامل مع ظاهرة النص فى العرض بطريقة فعالة كما هو الحال مع ظاهرة القراءة . وفى الحقيقة فإن الممارسين لوجهات النظر النقدية الجديدة ، والظاهرة ، والتركيبية ، وبعد التركيبية لم يشعروا بالراحة مع العرض المسرحى كأداة لنقل النصوص التى يحبونها . وهذا الشعور بعدم الراحة يمكن فهمه . لأن الجمهور فى العرض يستقبل النص فقط خلال التمثيل الحسى الذى أنجزه البشر فى مساحة فعلية . ومن الصعب إنجاز عملية النقد الجديدة لنص بعيد وصف الاستعارات المتوافقة ويدرك النظم اللغوية المتضمنة عندما يكون انتباه الفرد مركز اعلى الممثلين الذين ينطقون النص فى تتابع سطرأ بسطر . وبشكل مماثل فإنه عندما توزع صور النص بين مجموعة من الشخصيات يكون من الصعب على العالم الذى يدرس الظواهر أن يسمع الصوت الخاص للوعى المفرد . وبينما العالم المتخصص فى التركيب ينكر وجود هذا الصوت ويركز على النص فى العرض كمجموعة من سلسلة من النظم أو الشفرات ، كلامية وغير كلامية ، فإن انشغال الجمهور بالعرض كما هو الحال مع الطقوس سوف يعوق شعورهم بالمغزى الخفى لأسس التنظيم التى

سنت. ووفقا لعالم التركيب فإن تجربة العرض تكون جمالية ، واكتشاف التركيب الضمنى يصبح عملية علمية ، وقد يكون النص قابلا للتحليل التركيبى ولكن العرض يقدم حالة غير مناسبة للنشاط ، والعرض أيضا يخضع لأنظمة مختلفة فى التصنيف . وبالطبع فإن العرض المسرحى والذى فيه صورة الكاتب المسرحى كمادة ابداعية فردية - تدمر من جانب التدخل النصى الزائد للمخرج والمصممين ، والممثلين - قد يبدو نشاطا جوهريا ما بعد التركيب . وهنا فإن معنى النص الدرامى كمجموعة اعتباطية لأثار المعانى البائسة لابد أن يكون واضحا . ومع ذلك فإن الوحدة التى تزودنا بها استمرارية وجود الممثل / الشخصية تقيل إلى تعتيم تضارب القراءات التى تسبق العرض .

إننا فى حاجة إلى مواجهة الحقيقة القائلة بأن صورة الشخصية فى الفراغ والزمان تكون وحدة جمالية غير قابلة للاختصار . ولا يستطيع أى نظام نقدى أن يحو حضور الصورة الإنسانية التى تشغل مساحة المسرح . وعندما نضع التناظر بين الفنون فإننا غالبا ننافس اللغة كوسيلة للكاتب المسرحى ، أخذين فى الاعتبار أن الكلمات تتساوى مع صنعية الرسام . ومع ذلك فإن وسيلة الرسام / الصيغة ، الكاتب المسرحى / اللغة ليست دقيقة . إن وسيلة الكاتب المسرحى هى تمثيل الشخصية . والكاتب المسرحى يخلال كاتب الرواية أو الشعر لا يستطيع أن يتصل مباشرة بالقراء أو الجمهور ولكنه يتكلم من خلال الشخصية الفردية . وكل جزء فى النص يتحقق من خلال صوت الشخصية الدرامية الحاضر جسديا قبل الجمهور . وكل عبارة تنطق كتأكيد ، رؤية وصورة للشخصية. وتمثيل الشخصية حسب درايدن "ورسم صورة البطل " ، هى تمثيل للوعى : دراما الوعى الذى يرى المشهد ، بما يشمله من شخصيات أخرى ، شاهدا أو متخيلا نفسه داخل المشهد ، ومكونا ، متحركا أو مستجيبا لهذه الرؤية . ورؤية واحداث الصور الموجودة فى الشخصية التى يفترضها الممثل ، تكون الأدلة الجمالية الأولية تحت تصرف الكاتب المسرحى . بيتنما يكون من الحكمة استخدام أنظمة نقدية لتفسير الأسس التنظيمية المستترة و المعلومات التى بها نعمل فى هذا المشروع تأتى إلينا من خلال قوة الشخصية .

إننى أود أن أؤكد على أننى لست أنادى بالعودة إلى طرق إدوارد داودن أو أ.س.برادلى ، الذين قبلوا بقيمة المحاكاة لمسرحيات شكسبير بطريقة قاطعة لدرجة أنهم

اعتقدوا أن شخصيات درامية معينة تحمل محل النصوص التى تشملهم . والتفاصيل المحدودة فى تمثيل شكسبير للسلوك مع إحساس برادلى التقليدى قد دفعه إلى بناء صور للشخصية جسدت النظريات النفسية التى بها قيم القرن التاسع عشر السلوك البشرى . وبدلا من استخدام الشخصية حسب معنى برادلى ، فإننى أحاول أن أمارس مفهوما وظيفيا وهو أكثر من مساء للخخطط الرسمية التى يحددها جوميررتيش فى مناقشات للتمثيل فى الرسم الغربى . ومسرحيات صمويل بيكيت تعرض تقليدية شخصية الفكرة المسرحية وذلك يكشف أن هذه الشخصية أقل تصورا للوجود الذى يوجد نظيرة فى "الواقع" وصيغة إدراكية أكثر والتى يطبقها الكاتب المسرحى ، والشخصية والجمهور على صوت الحديث الذى سوف يكون غير قابل للتفسير فى ظروفه الحالية . وفى بيكيت ، فإن إحساس الشخصية كمادة هو افتراضى ، وتأملى وانتقالى . وفكرة النفس أو المادة تشكل نسيجاً هشاً يربط الشخصية بالرواية ، والشخصية بالمشهد والشخصية بال لحظة الحالية . وهذه الرابطة التى صنعها الممثل والجمهور هى افتراضية وقبول الجمهور للشخصية كرابطة لصور المساحة والزمان ، وهذه الرابطة لابد أن تكون مؤقتة .

ونحن ندرك عدم إمكانية خلق صور عن الوعى تكون مستقلة عن صور المشهد والاستمرارية حيث إن الوعى لا يستطيع رؤية نفسه خارج موقف مؤقت ومكانى . وبدورنا لا نستطيع تصور شكل إنسانى بعيد تماما عن المكان والزمان . واللغة بالطبع هى المحرك الرئيسى التى عن طريقها يمثل الكاتب المسرحى العمليات العقلية التى تبنى صور الشخصية الدرامية الفردية . واللغة أيضا هى الآلة الأساسية فى التمثيل الدرامى للمكان . وبالرغم من أن المشهد الدرامى يصور حسيا من خلال مساحة خشية المسرح نفسها ، فإن الكاتب المسرحى يؤسس معنى mise en scene خلال اللغة التى يتكلم بها الشخصيات وهم يعبرون عن إدراكهم للجو الذى يتواجدون فيه

وعندما نقرأ الرواية النثرية ، فربما نكون صورة عن شخصية الراوى مهما يكن الشخص الذى توظفه الرواية . ومع ذلك فى العرض الدرامى فإن حضور الممثلين الذين ينبون عن الشخصيات يحل محل صورة الراوى الوحيد مع توهم أن سلوك الشخصية الدرامية الذى نلاحظه مباشرة هو تفسير ذاتى . يحو العرض الدرامى للحضور الدخيل

لراوى القصة ويحل محل القانون المسرحى للرواية . ويقدم العرض الوهم بأن روايه الحدث الدرامى ليست محصورة داخل الوعى الروائى لراوى القصة الوحيد . وهنا فإ الكاتب المسرحى يخلق الوهم بأنه بعيد عن حدث العرض وإحدى النتائج الرسميه للغياب الواضح لصوت الكاتب المسرحى هو أن توهم المكان ، والمشهد الخيالى للدرء لايد أن يوجد بصريا عن طريق عناصر المشهد واللغة التى تتكلم بها الشخصيات وقارىء القصة ربما يضع صورة لعالم يشمل الرواية ولكن هذا العالم ليس حاجزا كجز حسى للحدث الفنى للقراءة . بينما فى العرض الدرامى تكون صورة المشهد حاجز دائما فى المساحة المنظورة التى تضم الممثل . ولهذا فإن خبرة ملاحظة العرض الدرامى تختلف عن خبرة استقبال رواية من القراءة أو الاستماع إلى الرواية . ويتم العرض داخا مكان هندسى ما فى منطقة متعزلة بينما مشهد الأداء يعرض . وهذه المساحة الفعلية قد تضم أشياء ونوعيات محددة تصنع المراجع الفنية والاجتماعية والتاريخية ولكن خشبة المسرح تصبح مشهدا خياليا - أساسا - من خلال الإدراك اللفظى للشخصيات التى تعين فيه .

من النادر ألا يصنع العمل الدرامى أى إشارة منطوقة أو بصرية لواحد أو أكثر من الخطط الإدراكية الحسية التى عن طريقها تتبلور فكرة المكان . وعلى سبيل المثال فإن الكاتب المسرحى قد يشير إلى صورة للمكان باستخدام الاقتباس البصرى المباشر والصورة السينوجرافية قد تبين مكانا فعليا بتمثيل تفاصيل فريدة كافية لتحرير المتفرج المثقف لقراءة المشهد كنسخ لمراجع موجود . ورواق انيجو جونز سانت بول فى المشهد الأول من pygmalion لشو وداخا سانت اندريا ديلا فالية فى بوسنى .

la toska يعمل كبديل فنى للمباني الفعلية . والكاتب المسرحى قد يشير أيضا إلى فكرة المكان بممارسة علامات إما بدائية أو تصويرية . وفى ريتشارد الثانى مثلا فإن شكسبير يستخدم بلاشك حركة الممثل من خشبة المسرح العليا فى Globe إلى المنصة فى اللحظة التى فيها يصيح ريتشارد انزل ، انزل ... ، وهنا فإن التركيب الحسى الفعلى لوظائف المسرح كشعار من ثلاثة أبعاد للتركيب المعمارى . بمعنى أن مكان اللبس والتزين فى الـ Globe يقدم شكلا معماريا يسمح بالحركة من مستوى أعلى إلى مستوى أقل بدون إشارة بصرية محددة إلى خارج القصر عامة أو إلى المكان

الفعلى لـ Bark Loughly Castle فى ويلز . ونوعية المكان المشار إليه هو- المكان المرتفع الذى فيه يستطيع الحاكم أن يظهر نفسه لعامة الشعب بعكس الفناء الذى هو مكان للتجمع - هذا المكان فى كثير من المباني الفعلية هو قشال معمارى للهرم السياسى . ويستخدم شكسبير مكان اللبس والتزين فى ريتشارد الثانى بناء على ذلك كتمثيل للتركيب المعمارى الذى هو نفسه يدعم التمثيل الشعائرى للسلطة السياسية . ومكان اللبس والتزين نفسه ليس قشالا ولا شعارا لأنه فى هذه اللحظة الخاصة فى المسرحية يعمل كصورة لتركيب يتضمن قيمة تصويرية حيث إن الشخصية تستخدم المكان الحسى وحركتها داخله كإشارة سياسية ونفسية . وفى لحظات قليلة يتحرر الجمهور من القيمة التى تلصقها لغة ريتشارد بالعلاقة بين مكان اللبس والتزين والمنصة ويرى المكان بشكل مختلف . وتمثيلات سيرليو المحفورة للأنواع الثلاثة من المشهد كانت تتطلب فى القرن السادس عشر مسرحاً إيطالياً يشمل تجريداً تقليدياً عالياً لشارع المدينة ذى المباني الدنيوية المطلوبة للكوميديا المدنية - عرض مكثف لشارع به مباني تظهر فى التراجيديا - القصور ، الكنائس ... وأرض فضاء فى غابة مزينة بشكل كبير تقدم البيئة المناسبة للدراما البسيطة . وكل من هذه المشاهد يشير إلى مفاهيم عامة عن المكان والجمهور يتوقع نوعاً مختلفاً من السلوك الذى يحدث .

والكاتب المسرحى قد يقترح أيضاً من خلال الاستعارة علامة المشهد بشئاً أو فكرة أو مفهوم أو قيمة . وفى Brand لبسن مكان مشهد مثل الكنيسة الجليدية يمثل ظاهرة طبيعية أطلق عليها المجتمع هذه التسمية لأن صفاتها الحسية تشبه الهندسة المعمارية للكنيسة . والكنيسة الجليدية مع ذلك تعمل فى المسرحية كتركيب مفهومى يستكشف فيه Brand التناقض بين إدراكه بالالتزام المطلق نحو الرب والحلول الوسطية التى يتطلبها تفاعله مع الآخرين . والمكان ليس بالطبع التمثيل البصرى للاستعارة ولكن رؤية المكان الذى يسمح للشخصية بأن تستخدم إدراكها بالمشهد بصورة استعارية من أجل رؤية تناقضية للتجربة .

والنقطة التى أثرتنا فى هذا التحليل القصير جداً عن استخدام المشهد فى العرض الدرامى هى أن قشال المكان يتم من خلال عمليات بصرية ، كلامية . والكاتب المسرحى يستخدم الإشارة طبقاً لمجموعة من النظم عن طريقها يمكنه فهم المساحة كشئاً ،

اصطناعى مثل سانت بول فى Covent Garden التى تتضمن معنى اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا وقتنا كشعار للهرم السياسى كما هو الحال فى استخدام شكسبير للتناظر المكانى البسيط بين تركيب القصر ومكان اللبس والتزين كمصورة حسية يمكن أن تسوق معنى اجتماعيا خلال التعرض للتصنيف كما هو فى المشاهد السيرىالية أو القاعلة الناس الذين يكونون الممثلين والمشاهدين فى الوقت نفسه . وبالرغم من الفروق الموجودة بين كل الفرق المسرحية التى ذكرتها ، ألا أننا نجد أن هناك نقاط اتفاق معينة مع بعضهم البعض ، وأهم ما يجمع كل تلك الفرق القرب المكانى من جانب المشاهدين للممثلين خاصة فى الفرق الأولى لمسرح الشارع والتى كانت تقوم بالعروض الدرامية لكونها منظورة بعلاقة شىء بآخر . واستخدام إبسن للصور المكانية الأساسية عن الارتفاع والعق كليهما فى التمثيل الحسى للمكان وفى إشارة الشخصية إلى المكان باستثناء المشهد الممثل الذى يقوم على خطة ثقافية تربط القيم بالأفكار " عالية ، وسفلى " : وهو يمثل هذه القيم ومع ذلك ليست كأشياء مطلقة ولكن كأشكال مفهومية من خلالها تفكر الشخصيات فى أنفسها وفى العالم .

وكلمات النص تؤسس كلا من التطابق الأدبى للمكان - طيبة ، أرجوس ، البستان المقدس فى كلوناس ، والمنحدرات فى دوفر ، وبلدة كاشون ، وأيضاً تسوق الرد غير الموضوعى للشخصية على تلك المساحة . وخيال الجمهور ينقل الأبعاد الحسية الفعلية لخشبة المسرح إلى صورة مستوعبة للمشهد المأخوذ من ملاحظة سلوك الشخصيات داخل المكان ، سلوك لفظى بطريقة سائدة . ومعنى آخر فإن مشهد الحدث الدرامى هو صورة لمكان داخل خيال المتفرج تحركها وسائل فيها تتكلم الشخصيات عن الموقع وتتصل به . وفى عملية قبول توهم الحدث ، فإن المتفرج يفرض صورة مقدرة استقرائياً للمكان على المساحة الحسية لخشبة المسرح تمتد ، وتنكمش ، وتتنوع وتتغير الأبعاد الحسية لخشبة المسرح لتتطابق مع صورة المساحة والموقف اللذين يخلقهما التمثيل .

والمساحة التى تحيط بالشخصية ، والموقع نفسه والأشياء والشخصيات الأخرى التى تحتويها يقدمون التفكير الخيالى لهذا الشكل بمادة تولد صوراً قوية تخبر عن وعى الشخصية . والشخصية سوف تدرك الأشياء والأماكن والشخصيات الأخرى وتحدث هذه الموضوعات فى الصور التى تكون وعى الشخصية بنفسها فى العالم . والمشهد

بهذا المعنى أساسى فى تطور صورة الشخصية حيث موضوعيات المشهد تقدم وعى الشخصية بالصور القوية التى بها تكون نفسها . وإننى أستخدم تعبير الموضوعات .

للإشارة إلى إدراك الشخصية للمشهد الذى يحيط بها ، المكان الحسى والإنسان والأشياء الجمادية التى تضمناها . وعندما أستخدم كلمة مشهد، فإننى أشير إلى كلية هذه الموضوعيات .

واستخدامى للتعبير مشهد يأتى من معناه الشامل فى المصطلحات الحماسية الدرامية لكثيث بيرك : الفصل ، والمشهد ، والوسيلة ، والهدف ، والقوة . ويستخدم بيرك بالطبع المشهد ليشير ليس فقط إلى المكان الحسى ولكن أيضا إلى الموقف النفسى والأيدولوجى والسياسى والذى فيه يقع الفصل . وبينما بيرك لا يحدد مصطلح اللغة نفسها التى استخدمها فإن تصوره عن المشهد يشمل الصورة المكونة عن المكان والموقف اللذان يوجداهما استجابة الشخصيات لبيئتهم الاجتماعية والحسية . وفى الدراما فإن المشهد يتضمن الموقف خلال تمثيل ادراك الشخصيات . وتحليلى عن وظيفة المساحة فى التراجيديا تعتبر تفاعل الشخصية والمشهد اللذان فيهما يستثمر عقل الشخصية المساحة الدرامية مع المعنى وأشياء المشهد تقدم وعى الشخصية مع الصور التى معها تصوغ المفاهيم . والكاتب المسرحى عنده المصادر الحسية لمساحة خشبة المسرح ، امكانية تحويل تلك المساحة عن طريق الوهم السينوجرافى والادراكات اللاموضوعية للمشهد التى ينطقها الشخصيات نفسها . وكما اكدت فى هذه المقدمة ، فإن الاحساس بالمكان بأن هذه الأحداث تبنى أهم وسائل بناء صورة المشهد . وتاريخ السينوجرافيا وعلاقتها بالنصوص الدرامية تعتبر دراسة شائقة ولكن مناقشتى فى هذا المقال تواجه تقاليد أساسية أكثر للتركيب الدرامى . وإصرارى على عدم تقليل صورة الشخصية فى المساحة فى الزمان اعترف بأنه انصراف واضع عن مناقشات أرتوذكسية يحلل فيها المشهد كمكون مستقل للحدث الدرامى .

ويرى المتفرج الشخصية فى الموقع وأيضا يشاهد الشخصية نفسها تستجيب لصورتها الواعية بذاته فى المواقع . وبمعنى آخر فإن المتفرج يرى الشخصية فى الفراغ ويلاحظ الشخصية وهى ترى المشهد وتصيغ مفهوم علاقته بذلك الموقع . ويرى المتفرج المشهد فى الفراغ والموقف كحضور موضوعى ويلاحظ الفرق بين هذا الحضور ورؤية

الشخصية له . وعندما استخدم التعبيرين رؤية و حدوث فإننى لا أقصر الرؤية على عملية تلقى المعلومات من الحواس ولكن مع تفاعل الرؤية والمعرفة اللتان ناقشهما بياجيه فى اصطلاحات علم النفس وكذلك جومبريتسن وأرنهيم فى الاصطلاحات البصرية . والحدوث عملية تكون فيها الشخصية وتمارس صورة غير موضوعية لما قد رأته و ليست كما قد توحى مناقشتى السابقة - المرحلة الثانية لأداء مكون من جزأين: ما يحدث بعد الرؤية . والعمليات الحسية للرؤية هى نفسها تحكى إذا لم تكن مباشرة ، عن طريق الخطط التى لها علاقة بالمفاهيم ، الخطط التى ترتب تلك الرؤية . ولكى يمثل فردية الشخصية ، فإن الكاتب المسرحى يجب أن يكشف الفرق الموضوعى بين رؤيته للعالم ورؤيته للشخصيات الأخرى . ولهذا فإن الكاتب المسرحى يخلق فردية الشخصية بالكشف ، عن لفته ، وعن الخطط المفاهيمية التى تخبر رؤيته للمشاهد .

ورؤية الشخصية للعالم قد تكون أكثر الوسائل اتصالا فى تأهيل طبيعة الشخصية، ولكن الإحساس بالمكان الذى يوجد العرض ليس مائلا لذلك الذى يراه البطل ، لأن هذه الشخصية الفردية ورؤيتها تظل وحدات موضوعية داخل الميدان الذى يلاحظه المتفرج . وانفرادية رؤية الشخصية تفرقها فى هذا الميدان . ورؤية لير وحدث العاصفة فى الفصل الثالث تجسد هذه العملية . وبينما بودكين وآخرون ناقشوا العاصفة كاستعارة تتولد فى الطبيعة ، والظاهرة الدرامية للعاصفة منفصلة عنه ، حضور موضوعى يمر به لير . وليست العاصفة توالد فنى عن عقله ، فالعاصفة رؤية علاقة لير ، والعاصفة بشكل مختلف هو تجاهل التقليد الأساسى للشخصية والمشهد الذى فيهما الكاتب المسرحى يمثل الشكل الدرامى مستخدما تفاصيل المشهد ليمارس عمليات الوعى التى تخلق شخصية . ويؤسس شكسبير ذاتية لير ، فرادة وعيه ، بوضع العمليات الفردية جدا فى شكل درامى وفى هذه العمليات يرى الظاهرة الحسية للعاصفة ويستخدمها لصياغة مفاهيم تحريته الشخصية .

ومبدئيا فإن لير سيحدث العاصفة لينتقم من هؤلاء الذين خانوه . وبهذا المعنى ، فهو يرى العاصفة كوسيلة خاصة ، ووسيلة الانتقام القوية ضد بناته . ومع ذلك نرى عند هذه النقطة نقلة غريبة ، فهو يباعد نفسه عن العاصفة ويحط من شخصيتها . وهو يعلن أن العاصفة لا يمكن أن تكون قاسية عليه لأنه لم يعطيها مملكة . ويتحرك

نحو نظرة مختلفة فيها يربط العاصفة بجونريل وريجان ، ويدعى أن العاصفة وسيلتهم. وفي هذه اللحظة يرى نفسه ليس كمصدر لطاقة العاصفة أو كمسيطر عليها ولكن كمستقبل لعداوتها . وأول رؤيتين للير عن العاصفة - إحساسه أن العاصفة يمكن أن تخدم كوسيلة لانتقامه وتفسيره للظواهر الطبيعية كوسائل لعداوة بناته نحوه وهي رؤية تختص بذاته . وفيما بعد ومع ذلك فإن لير يتحرك من هذه التفسيرات الذاتية جدا عن العاصفة إلى ادراك أن العاصفة قوة طبيعية عذائية تصب معاناتها على هؤلاء الناس في مملكته الذين لا مأوى لهم ولا ملبس .

ومتحررا من الانانية العقلية التي أظهرت جنونه فهو يملك عاطفة نحو الآخرين بينما يمر بمعاناته الخاصة . ومتحركا إلى الكوخ ويركز لير على المسكين توم ، اذجار المتنكر كموضوع لتعاطفه هذا الرؤية التي حصل عليها من معاناة " البؤساء العراة " الذين لم يعرفهم اهتماما . ومع ذلك ومبدئيا فإن اهتمامه بتوم المسكين يفترض أن هذا الرجل يولد بمعاناته الخاصة ، ويستخدم الرجل العارى كصورة لتجربة الخاصة . وفي تحول آخر يتخذ لير موقفا معاكسا . فبدلا من رؤية المسكين توم كصورة عن نفسه ، فهو يحاول أن يطابق نفسه على الرجل المجنون العارى ، يخلع ملابسه ليوضح هذا التطابق .

وفي أول الأمر يفرض لير شخصيته على شكل توم المسكين وبعد ذلك يعكس هذه العملية ويرى طبيعته البشرية في صورة هذا المخلوق . ويحاول أن يضيف الشرعية على هذه الرؤية يجعل نفسه عار مثل توم المسكين . وهذا المشهد يشكل لحظة هامة في تمثيل شكسبير لوعي لير . ومع ذلك ففي تلك اللحظة التي فيها يدركون هذه المرحلة الهامة في تطور رؤية لير للآخرين ، فإن المتفرجين قد يكونوا على وعى جيد بأن الشيء الذى يحرك لير المحاد هو شيء غير حقيقى . بمعنى أن شكسبير يضع تناقضا مؤلما فى تحريك اللحظة العاطفية الحقيقية للير بصورة غير حقيقية : اذجار المتنكر والذى يؤدى دور الرجل المجنون العارى . ولير الذى يبدو جنونه حقيقى يحرك عطفه نحو اذجار الذى تختفى شخصيته الحقيقية كرجل متنكر فى الجنون . وبينما المعاناة التي يمثلها اذجار المتنكر تعتبر مشكلة حقيقية - ورؤية لير لهذه الحقيقة هي إدراك لفشله السياسى والشخصى فى أن ينتبه إليها - ولا يقدم شكسبير بطله فى علاقة مباشرة لعامة الناس - فقط تمثيله له من خلال عرض اذجار عن توم المسكين .

ويضع النص العاصفة كحضور مستقل حتى يستطيع لير أن يستخدم ظاهرة العاصفة في سلسلة متتابعة من الصور في وعى معه يواجه تطرف موقفه . وعمليته في فهم ذاته تظهر كل من عدم عقلية جنونة المتزايد - الذى يشاهد في الأساليب التى بها يشخص العاصفة - والبصيرة التى تحركها معاناته الفردية التى ترى فى إشفاقه على ضحايا العاصفة عامة والمساكين توم خاصة . ونحن لا نستطيع فهم العمليات التى يبين فيها شكسبير صورة شخصية لير اذا لم نواجه العلاقة الأساسية بين الشخصية والمشهد الذى فيه يكشف الكاتب المسرحى رؤية الشكل الدرامى وحدوث الظواهر الخيالية المتفرقة والتى تشكل المساحة التى يوجد فيها .

وعنده هذه النقطة فى نقاشى، يصبح من المفيد أن تركز على نص تستثمر فيه الشخصية الرئيسية مكانا حسيا رئيسيا ذو مغزى ذاتى واضح . ويراند تخدم هذا الهدف جيدا لأن استخدام إبسن للتناقضات بين الكنيسة الجليدية وكنيسة القرية يقدم خطة تنظيمية يمكن إدراكها بسهولة والتى فيها يستطيع البطل أن يصيغ مفهوم تجربته . ورؤية براند لهذين المكانين يوضح العملية التى فيها يستخدم الكاتب المسرحى رؤيته الشخصية للمشهد ليكشف فردية الشخصية ، و يظهر ذلك فى مناقشتى التالية التى توضح أن طبوغرافية إبسن فى براند ليست وسيلة اتصال مستقلة ولكن على العكس لا يمكن فعلها عن تمثيل الشخصية .

وفى لحظات افتتاح الدراما وبينما يمضى براند خلال عاصفة جليدية . وهو يقترب من قريته بعد غياب سنوات عديدة ، يقابل أولا فلاح وابنه ، وكان الفلاح مسافرا ليزور ابنته التى تصارع الموت والتى تريد بركته وهى يائسة قبل أن تموت . وبينما تزداد خطورة العاصفة ، يرفض الفلاح الاستمرارية فى الرحلة الخطرة ويراند يحتقر افتقاره إلى الالتزام الأخلاقى نحو هذا العمل الوحيد . ويرى فرصة الرجل الأخرى بشكل تخطيطى ، الفرق بين انجاز المثل المطلقة وممارسة الحل الوسط . ويستمر براند خلال العاصفة ويقابل أنز وإبنار وبعد ذلك البنات المراهقة المخبولة جيرد . وتضع جيرد أول إشارة إلى الكنيسة الجليدية . واستجابته لاستغاثتها من هذا المكان تبين أنه صراع طبيعى فى الجبل الذى يطلق عليه الفلاحون الكنيسة الجليدية لأن الأرضية الممهدة بالجليد وأقواس الجليد المنحرف من تركيب يشبه صحن الكنيسة الذى به سراديب . وتتمسك جيرد

يتصور أنها كنيسة حقيقية . وبالنسبة لها فإن الموقع يقدم الحرية أو الأمان من الصقر الذى تتخيل أنه يطاردها . وترى جيرد الكنيسة الجليدية كملاذ من تهديد الصقر وسخرية القرويين المتوحشين . وترى القرية كمكان قذر يعكس الكنيسة الجليدية . أما براند فهو يرى الكنيسة الجليدية كخطر يتهدد . ويرى براند الفرق بين الكنيسة الجليدية وكنيسة القرية كتعارض بين شكلين من العبادة ، صراع يعكس تفسيره لاختيار الفلاح بين العمل المطلق وطريق أمن وسط . ويستخدم براند التناقض بين الكنيسة الجليدية والكنيسة فى القرية ليحدد اختياره بين العبادة المطلقة الفردية للإله وحياة تقليدية أكثر لخدمة جماعة المصلين . ومبدئيا فهو يختار جانب كنيسة القرية وينزل إلى القرية ليستأنف حياته كقسيس هناك .

وفى تطور الدراما ، فإن بطل إيسن يستخدم رؤيته لهذه الاماكن الحسية ليصيح مفهوم الاشكال التناقضية للوجود : الالتزام الأخلاقى المطلق نحو المثالية بعكس الحل الوسط ، الانعزال بعكس العلاقات ، والزهد بعكس النشاط الجنسي . وعندما ننظر عن قرب إلى عمليات التمثيل الدرامى التى يوظفها إيسن ، ندرك أن مغزى هذين المكانين يأتى أساسا من تفسير براند الذاتى لمعناهما الشخصى وليس المكان وحدة اتصال متصلة أو منفصلة فى مسرحية إيسن . ومن الغباء التأكيد أن التعارض بين الارتفاعات والأعماق شىء مستقل عن المغزى الأدبى أو الثقافى ، ومع ذلك فإن إيسن لا يعتمد على المغزى النفسى أو الثقافى لهذا التناقض . فهو يطور احساس المتفرج بالمغزى بأن هذين المحطتين الحسيتين تشغلان الشخصيات الرئيسية بينما يستثمرون الكنيسة الجليدية وكنيسة القرية بمعنى من تجريرتهم الخاصة . ونشاهدهم يستخدمون الصفات الحسية لذلك المكان ليفهموا ويعبروا عن التناقضات التى يوجهونها فى تجريرتهم . والعملية انعكاسية : الشخصية تمنح المكان بمعنى مشتق من تجريرته وبعد ذلك تصيغ مفهوم تجريرتها مستخدمة صفات هذا المكان على شكل تفكير استعارى .

ونقد دراما إيسن يمتد ليمائل القيمة التصويرية للمنظر الطبيعى بنسب قيم محددة للارتفاعات ، الأعماق ، الغابات والمحيطات التى تزودنا بالمشهد الجغرافى الضخم للدراما . وهذه القراءات البلاغية تتدخل فى ادراكنا لاستخدام إيسن للتقاليد الدرامية

الأساسية التي مازلت أناقشها . فعلى سبيل المثال فإن الرؤية المنطوقة للشخصيات عن المكان تكون صورة للنقاد الذي هو ليس زاوية واحدة . ويرى جيرو الكنيسة الجليدية كملاذ ، بينما يراها يراند كتركيب شكوك فيه يمكن أن يسقط في أى لحظة عند أقل صوت . ومع ذلك فهو أيضا يربطها بنوع من الالتزام الأخلاقي المطلق مع مثالية يرغبها باستمرار . وبنفس المعنى ، فهو يرى أى علاقة تقبل بمثالية يراها نوعا من التناقض الذي تثقله الكنيسة الجليدية . وفي مجرى حياته ، يرفض كل ما يربطه بعلاقة مع الآخرين . وينكر ابنه برفضه أن يأخذ الطفل المريض إلى طقس أدفا ، ويموت الولد .

وهو يرفض أن يبارك أمه لأنها ليست مستعدة أن تتنازل عن ثروتها . وأخيراً فهو يرفض أنز التي يميل إليها بسبب إغرائها الجنسي .

وهو يستخدم المال الذي تركته له أمه لكي يبنى كنيسة جديدة في القرية وعندما لا يروق له مثل هذا التصرف تجده يتراجع إلى الكنيسة الجليدية محاولاً قيادة القرويين إلى الملاذ . وهناك يقابل شبح آنز مرة أخرى داخل الكنيسة الجليدية عليه أن يواجه ويرفض إغراء الجنس . ويتعرف على هذا الشبح مع الصقر الذي يطارد جيرد . وتعتقد الفتاة المخبولة أنه يشير إلى الطائر الذي يؤذيها وتطلق عليه النار من بندقيتها وتنتهار الكنيسة الجليدية ويموت يراند وجيرد وضمناً القرية كلها .

ويسبب صورتها في عقل كل من يراند وجيرد ، فإن المشهد الحسى للكنيسة الجليدية يفترض مغزى الملجأ والتراجع عن العلاقات التي يوضحها الحضور الخيالي للصقر وشبح آنز ومع ذلك فإن انكار العلاقة التي تشملها هذه الصورة تبرهن على كونها مدمرة . وفكرة أو صورة " الكنيسة الجليدية " تجمع عدداً مركباً من الارتباطات والاشارات في مجرى الدراما . وتناقض الكنيسة الجليدية وكنيسة القرية هو في حد ذاته تركيب بسيط ولكنه يلام مدى واسع من المعاني . ولا أحد من الشخصيات الفردية حتى يراند يشمل معنا شاملاً واضحاً لهذا المغزى الإجمالي . والمتفرج يجب ألا يحلل الرؤى المتصارعة للموقع إلى رمز درامى واحد . وعلى العكس فإن جمهور إسبن يجب أن يدرك أن " الكنيسة الجليدية " كمكان مشهودى وفكرة هو جزء من خطة تنظيمية قيمتها تأتي من نفعها كوسيلة لتمثيل مراحل تفكير الشخصية . والكنيسة الجليدية لا تعنى أى معنى مطلق ، فهي تشكل صورة بصرية وكلامية تكمل نموذج

الكنيسة الجليدية وكنيسة القرية وتسمح للشخصيات ، خاصة براند باستكشاف الفوارق بين المطلق والنسبي ، الزهد والرغبة الجنسية ، الانعزال والعلاقة ، الطبيعية وفيما وراء الطبيعة . والتركيب الحسى الفعلى لهذا يحرك خطة مفهومة تدعم السلسلة المنعزلة للتناقضات فى ادراكها المحدد عند نقاط حرجة فى تقدم الدراما . فعلى سبيل المثال صورة وظيفية فإن الكنيسة الجليدية تسمح للمتفرج بأن يربط بين الصقر الذى يطارد جيرد والإغراء الذى تقدمه آنز لبراند ولهذا فإن رؤية المحطة الجنسية للكنيسة الجليدية كعرض للإتكافار الجنسى الزاهد وإدراك أن الشيء الذى يطارده ذاتى وخيالى مثل ذلك الذى يفترس جيرد . والاستخدامات التى يضع لها براند وجيرد فكرة الكنيسة الجليدية يجب أن توضح أن الموقع ليس استعارة منفصلة ولكن حقيقة موضوعية تكشف الطبيعة الاستعارية لمراحل صياغة المفاهيم والوحدة الاتصالية تتكون من التفاعل بين المشهد الموضوعى - فى هذه الحالة الكنيسة الجليدية - ومفهوم الشخصية عنه . والكنيسة الجليدية ليس لها معنى ثابتاً ومستقلاً فى تراجيديا إيسن ، فهى تعمل كتركيب يتلقى المعنى وليس كرمز يبرز المعنى . وكقاعدة عامة فإن المشهد فى الدراما يعمل كنسيج يقبل القيم التى تحددها الشخصيات وهى تنطق برؤيتها عن الموقع ومغزاه . وبالنسبة فإن هذه النقطة تشكل الافتراض الأساسى الذى بنيت عليه نقاشى عن الفضاء المسرحى : التمثيل الحسى للمشهد بالرغم من أن تقاليد المرحلة تتطلب أن يكون محددا ، فهو يقدم شكلا تفرض عليه رؤية الشخصيات مغزى . وفكرة المتفرج عن معنى ذلك الفضاء هى صورة تستوعب أو توفق بين هذه الرؤى . والمشهد نادرا ما يكون فيه مغزى ثابت ، فهو دائما يتضمن قيمة انتقالية وظيفية .

وبالرغم من أننى استخدم النموذج المركب للمتفرج ، والعرض والاستقبال ، فإن هذه المناقشة عن الدراما ليست دراسة عن تلقيها وليست دراسة ظاهرة العرض . ونموذجى عن المتفرج والعرض لا يأخذ فى الاعتبار مثلاً ذاتية المتفرج وندرة استجاباته للعرض ولا الترويعات التى يسوقها الاختلال النفسى والموقف التاريخى . وهذه المناقشة عن الشخصية والفضاء ليست متعلقة بتلقى النصوص الدرامية المحددة ولكن متعلقة بإصطلاحات مسرحية أساسية أو نماذج تركيبية . وهذه الخطط التقليدية تعمل كمحرك للمتفرج أثناء العرض . والمشاهد الافتراضى الذى اشير اليه هو متفرج ولبس عضو

فعلى فى جمهور جالس تاريخيا داخل مكان وزمان محددين . وهذا النموذج لا يشير إلى عرض فعلى أو حتى عرض ممكن ولكن يشير إلى إمكانية الاتصال فى العرض المتضمن فى النصوص التى أناقشها . وصورة الفضاء التى يخلقها العرض الفردى سوف تكون بالطبع نتاجا للعمليات الفنية التى ناقشتها وتلك الظروف الفردية جدا التى تخبر المتلقى فى مكان وزمان محددين .

٤- علم المعاني الفضائي ومسرح العصور الوسطى

باميلام . كننج

من الطريقة التي استخدمت بها الكلمات المجازية الطقوسية الجزء الداخلي للكنيسة الرومانتيكية ، يتضح فهم طبيعة مساحة التمثيل المسرحي في الدراما الدينية العامة خارج الأبواب التي برهنت على كونها مفيدة ومتناسكة . ويعرف الـ locus بأنه وحدة المكان المحدد ، غالبا مقدس في المعنى ، مثل Easter Sepulchre تركيز العرض يتماثل مع مذبح الكنيسة ، وبؤرة العبادة . وكما أن الكلمات المجازية البسيطة تمتد إلى دراما روائية فإن تكاثر الـ loci يحدث داخل مسرحية واحدة كما في فلسوري Play of Herod حيث كل من البيت وفناء هيرود يؤر تركيز معاكسة فيما يختص بالفكرة الرئيسية للأداء . والمساحة بين وحول الـ loci حيث الأداء المعدل والمحلى بغير

Æ

وبالتأكيد فإن فحص سريع للنص والإخراج المسرحي على سبيل المثال في The N- Town Plays or Ane Satire of The Castle of per severance The Three Estates

توضح أن المفهوم الرئيسي لاستخدام الفضاء المسرحي يتضمن الفصل بين الـ locus

أو منصة المسرح والـ Platea وبشكل مشوش " مكان " . وما هو أكثر صورة تظهر منصات المسارح داخل مساحة التمثيل في بعض الأماكن بأنها قد حافظت على التوجه التقليدي للكنيسة . وفي الانتاج المرحلي مثل York cycle يمكننا الجدل بأن عربة المهرجان تستمر في وظيفة الـ locus- مبنى ، بيت ، جنة عدن - والشارع الغريب ، الـ Platea . وهناك دليل ضعيف أن كل العربات تصف مع بعضها لتشكيل الصورة التقليدية في أى محطة ، بالرغم من أن الفكرة يجب ألا تستبعد كاحتمال . وفى داخل الـ York Cycle هناك توازن رائع مع مسرحية فلورى فسى أن

Herod and The Magi مثلت بعريتين . وعائلات جولسميث أمدت الـ Magi وبيت لحم بألـ locus ، بينما عائلات ماسون كانت مسئولة عن إمداد فناء هيرود . ويبدو أن هناك أمثلة أخرى أقل وضوحا من حيث التوثيق حيث يمكن تخيل ترتيب

مشابه . وفى مهرجان كوفنيتري عن Shearmen and Tay Lors ، مسرحية تتطلب أماكن متعددة للأداء ، يوجد على الأقل ذلك الإخراج المسرحى المشهور وغضب أشد يأخذ هيرمن الـ Locu إلى الـ Platea . والوظائف المتفرقة للـLocus والـ Platea تصبح حينئذ مقبولة بشكل واسع . ورؤية الفراغ بهذه الاصطلاحات تبدو مناسبة أكثر من خشبة مسرح على عجلات . والـ Locus منطقة محصورة ، ومن المحتمل أن تعتمد بشكل كبير على وضع ثابت للعناصر المشهدة والممثلين خلق سياق واضح . والـ Platea هو مكان الحركة والأداء ، والتنقل بين هذه الصور . وبهذا فهو يمثل مكان غير مركزي ، يميل لكونه على الحياد فيما يختص بالفكرة الرئيسية حينما تكون الرحلة مهمة للفكرة الرئيسية داخل المسرحية . وفى الدراما المكروسة لصياغة علاقة الإنسان بالإله طبقا لتنظيم عدائي تقريبا ، الحركة أو عدم تنظيم الـ Platea بالتناوب مع التنظيم الذى يقدم الـ Loci تقدم باستمرار صياغة مكانية للانهماك المركزى .

ولقد شهدت السنوات الأخيرة تقدما كبيرا فى إعادة بناء خشبة المسرح . وفى مجال دراما الـ Corpus Christi خاصة فإن أعمال سجلات الدراما الانجليزية الأولية والتي تكشف عن حجم كبير من الدليل غير الشامل أدت بنا إلى أن نشكك فى الصورة المنظمة لتطور الصناعة المسرحية فى العصور الوسطى والتي صورها العلماء فى الوقت السابق . وشعبية إعادة البناء الوصفى القائم على مادة مسجلة متفرقة بدورها أدت إلى انتاج مسرحى فعلى منه اشتقت ملاحظات عملية رائعة عن كيفية عمل الفراغ . ومن تقارير العرض المعاد بنائه يتضح الوعى المتزايد للعلاقات المتنوعة التى خلقها الفراغ المسرحى المعقد بين عالم المسرحية وعالم الجمهور . وفى وقت سابق يظهر أن معظم انتحليلات كانت تفترض أن الجمهور يلاحظ ويفسر ، ويتعلم ولكن على أرض منبسطة واضحة من الممثلين . وإعادة البناء أدت إلى ملاحظات عن كيفية أن يصح الجمهور منغمسا فى عناصر المسرحية التى تستخدم الـ Platea . وبالطبع فهى لا تترابط حقيقة ولكننا نحاول الآن أن نصيغ طبيعة العلاقات المتغيرة الملحوظة بين المسرحية والجمهور داخل هذه المساحة المعقدة .

وأحد الأعمال النافعة جدا للملاحظة المسجلة عن الظاهرة توجد فى تحليل ميج تويكروس عن تمثيل " البعث " وهى تؤكد هنا أن المساحة تنقسم إلى الوظائف التقليدية

للـ Platea, Locus، وهي أيضا تبين أن المساحات المختلفة تكون مفهومة وفقا لطبيعة العقدين المسرحية والجمهور في أى نقطة فردية في الأداء :

وعلى التقيض فإن القرب الحسى للأداء في الشارع " جعل الجمهور عاملاً نشطاً جداً في العرض " ولكن " بغض النظر عن الافتقار إلى الفصل الحسى " فإن الممثلين مازالوا يسكنون عالم المسرحية ، ومازال الجمهور متفرج . ولم ينكسر الوهم ، " التباعد " العامل النشط " و " ينكسر " جميعها توحى بأننا الآن في حاجة إلى مفردات ليس لتحديد عناصر داخل المساحة نفسها ولكن لوصف هذا العقد بين المسرحية والجمهور ، والذي يولد المعنى وما هو أكثر تأثيراً مساهمة استخدام المساحة لصالح معنى المسرحية والطريقة المجازية قد استخدمت طويلاً على يد المحللين الأدباء مثل ف. أ. كوفل وانريتش أورباك لبيان الطريقة التى بها يولد النص المعنى . وهي تتمتع بميزة كونها عادة تفكير مألوفة للكاتب الدرامى والجمهور وأيضاً كونها نظاماً تحليلياً متاحاً فى العصور الوسطى . وبالتأكيد فإن تفتيت استخدام المساحة إلى عناصر مجازية يمكن أن يكمل تحليل النص . ولكن الـ Figura هي بالضرورة ثابتة . وما يعتمد عليه استخدام المساحة فى المسرح وما يستجيب اليه الجمهور ليس ترتيباً ثابتاً محدداً ولكن سلسلة من الإشارات الملهمة مجازياً . وما اقترحه هنا هو أن الطريقة المجازية يمكن بشكل نافع

أن تستفيد من الاصطلاحات فى علم التقارب فى هذا المجال حيث تبدو الملاحظة العملية وكأنها تطلب وسائل أكثر صياغة للتعبير .

وعندما نتحدث تقليدياً عن " مساحة التمثيل " فإننا نعنى مساحة محدودة ذو حدود محدودة أساساً بين خشبة المسرح أو عالم المسرحية والعالم الحقيقي للجمهور . وأحد العناصر السائدة فى كل الملاحظات عن انتاج الـ Platea, Locus هو أنه الحدود بين المساحات المختلفة داخل مساحة التمثيل يبقى عليها بشكل ثابت وبعبارة أكثر من الحدود المقترضة بين الجمهور والمسرحية . ودافيدبارى منتج الـ York Cycle فى توزتو لاحظ الأتى :

" هنا كان طفلاً أراد أن يجلس . لكن الأحوال كانت مبللة جداً ولم يرد أن يبتل . ولهذا فقد ذهب وجلس عند سفح عرش بيبليت ... "

ونحن نميل أيضا لنفترض بخصوص فراغ المسرح أن الجمهور أثناء شراء التذاكر
يبعد نفسه عن بقية العالم . ومرة أخرى لاحظ دافيدبارى :

" رد الفعل العام عندما يدرك الناس كيفية عمل الشيء ، وأنهم استطاعوا التحرك
داخل وخارج ما كان يحدث ... وهذه المسرحيات من الواضح أنها جزء من استمرار
الحياة الكلى ،

وهذه الظواهر الغريبة على إنتاج الـ Locus والـ Plaquea المرحلى والثابت تحتاج
إلى تفسير .

إنه أهم دليل حقيقى عندنا عن طبيعة المساحة هو الرسم الذى يصاحب نص
The Castle of Perseverance . وإعادة بناء هذه المساحة على يد ريتشارد
ساذرن قامت على افتراض أنها أظهرت المسرح ، مساحة محتواة ، على أساس معقول
بأن بعض جولات الكورنيش بقيت موجودة ، مثل بعض الزخارف المخطوطية التى تبدو
وهى تظهر التمثيل فى جولات . وكان ساذرن يتسلم حاجته لتحديد المساحة كلها التى
يشغلها الجمهور والتمثيلية ، منفصلة عن بقية العالم . ومنذ أن ظهر عمله فإن المكان
الفردى ومسرحيات المنصة استثنت من النموذج الذى اقترحه . وعمل بولا نوس على
نصب خشبة المسرح لـ Creacion of The World لكورنيش مثلا توحى بتنظيم
نصف دائرى . وإعلان الزواج فى The Castle g Perseverance توحى بأنه
مثل " على المرج " وقد تحرك المعلقون نحو اجماع فى رأى بأن الخطة ليست رسم
مسرح ، ولكن تصميم إعداد المسرح الذى قد يوضع أو لا يوضع فى قائمة . والمساحة
المتسعة لا تظهر . وإذا استطعنا النظر إلى الرسم متحررين من فكرة أنه يمثل مساحة
مبينة كمسرح فإنه يمكننا النظر إلى كيفية أنه يضع حدا لمختلف أنواع المساحة كإعداد
للمسرح . ومختلف أنواع الساحة هى أكثر أهمية من الطبيعة المحتواة للمساحة نفسها .

ومجازا فإن الخطة فى نواح عديدة واضحة المعالم . والشيء البارز هو القلعة نفسها
بغراش من صنع الإنسان تحتها . والأداء الذى يتعلق بالفضائل يبدو مركزا هنا ، وهى
قلعة محصنة ضد الرذيلة والشيء البارز الآخر فى الخطة هو الدائرة .

وتحديد هذه الصورة كحد خارجى للمسرح فى تحليل ساذرن يعتمد على ما حول
المكان ، وكما وضع ناتالى شميت مع ذلك فإن كلمة " abowte " تستخدم بمعنى "

يتجول " وكلمة " place" يمكن أن تعنى locus القلعة . وبالتأكيد يبدو أن الأمر متداخل بشكل يكفى لوجود تفسير مرن . والاعتبارات العملية ، لو أن المسرحية إنتاج متجول كما يقترح عائلة بانز ، هذه الاعتبارات تجعل الأمر أكثر احتمالا بأن المصروف هو خندق مائى حول القلعة . والاستعارات المجازية العدائية فى أواخر العصور الوسطى فى الموعظة والشعر كانت دائما تضع الإله كصاحب للقلعة المخدقة . وخارج الدائرة توجد المنصات التى لا تفترض الشهرة لأنها ليست مزينة فقط بل معنونة . ومن المحتمل أن نوعا ما من البناء المعيارى كان يتخيله الفنان .

ووضع منصة الإله شىء رائع جدا . وتقليديا فإن الإله والسماء فى الشرق كما هو الحال هنا ولكن فى الاستعارة المجازية العدائية فإن القلعة هى مقعد الإله المعبود والمكان الثنائى لل loci عن الفضيلة فى هذه الخطوة يأخذنا نحو فهم المعنى الاستعارى للمساحة ووضع الجمهور كما هو موضوع فى الخطوة . وأداء المسرحية ، معركة الرذيلة والفضيلة من أجل روح الإنسان فى رحلته من المهد إلى اللحد ، يؤدى بمستوى مجازى وملائكة الخير والشر ، والفضائل والرذائل ، والقلعة المخدقة جميعها تلاثم التقدم الروحى لشخص واحد مثل الحج من Will إلى Truth فى Piers Plowmar .

والمكان بهذا المعنى يمثل العالم الصغير ، روح الإنسان . ومع ذلك فالمكان أيضا شكل أو صورة للعالم الكبير أى الكون ، حيث إن المنصات ، الجنة ، اللحم البشرى والعالم يمثلون ممتلكات تتبع الكون كله ، ملامح دائمة عليها يتم تقشيل دراما البشرية أدبيا .

ووضع الجمهور أو ابعاده من منطقة القلعة يبدو أنه يناسب هذا التفسير عن المساحة . فمن الواضح أنه لا يسيطر عليهم خارج الخندق المائى بين المنصات ، منطقة قتل الكون كما يفهمونها وتقضى حياة البشرية بشكل كبير فى نفس ال Platea "الميدان المملؤ بالناس " حسب لانجلاند ، ويقطن الجمهور . وحالة الناس الروحانية أثناء مجرى المسرحية مستمرة بينما حالة البشرية متغيرة . والمنطقة المرتبطة بالنمو الروحانى هى منطقة القلعة القاصرة على الجنس البشرى ولهذا فإن الجمهور لا يسمح له هناك أيضا -for hettyng of syte- ولكنه يعطى معنا مجازا يسكن Platea الكون تحت ال loci التى يحدد لها نقاط طبوغرافية ، دلائل وجودهم لك . وحدود الخندق

المائى تعتبر من الناحية المجازية الفاصل الهام بين العالم ككل واغراماته والتحصين الأخلاقى الفردى . وتبقى الجنة فى الشرق بالطبع بينما يفرض الإله سيطرته على الخير والشر . وبينما العالم خارج الخنلق المائى هو عرض فنى لكل مكان فى كل وقت ، فلا يمكن ان يكون له حدود شاملة .

وهكذا فإن التحليل المجازى ينسب قيم معانيه عرضة لعناصر الخطة يضع الجمهور بشكل مفهوم فى داخلها . ويتشارك أفراد الجمهور فى شخصية مجازية . ولكن مازال علينا أن نصيغ كيفية رؤية الجمهور لهذا الدور المجازى ، وكيفية خضوعه لتفويض الأداء ، إلى الممثل الذى يلعب دور الجنس البشرى . وجمهور ميخ توكروس يعترف بذلك فى وضوح .

وأفراد الجمهور لا يندفعون لدخول القلعة ، ولا يحاولون أن يتجمعوا ، ويدمرون المسرحية ، والذى يحدث هو أن الجمهور بينما يدرك المستويات المختلفة للحاجز الحسى داخل المسرحية ، يبقى أيضا على وعى بالحاجز الاطوبوغرافى بين العالم الحقيقى وعالم المسرحية . ويدرك الجمهور أن المساحة التى يبرز فيها ليست هى الكون الحقيقى ولكن علامة من علاماته . ومعظم الفراغات المسرحية هى قماثل لطوبوغرافية ما حقيقية . وفى هذا المثال فإن الخطة لا تمثل قتال صورة يوحى بتطابق التفاصيل بين المكان والعالم ولكن التمثال الاستعارى له نقاط إشارة عارية . ويفهم الجمهور أن الطبيعة الإيقونية للمساحة بنفس الطريقة كما يستطيع الفرد أن ينظر إلى خريطة ، يضع ديوسا فيها ويقول " نحن هنا " بدون أن يحاول أن يدخل إلى الخريطة . ويعمل الديوس كصورة استعارية للمسافر . ويمكن أيضا تحريكه ليمثل أين كان الفرد وأين قد ذهب - والبشرية فى The Castle g Perseverance هى الصورة الاستعارية لكل فرد من الجمهور . بهذا الشكل فإن " الوهم " لا ينكسر ، ولكن الجمهور " عامل نشط جدا " .

ولكننا بالفعل شاهدنا أن المعنى الاستعارى لهذا المكان وجميع مساحات ال locus والPlateau يعتمد على الدور " النشط " للجمهور المشغول وغير المشغول فى مراحل مختلفة من الأداء . فى أماكن مختلفة داخل المساحة . وفى الحقيقة من كل النظم المسرحية التى شخصها الام وهى ، النغمة ، التقليد ، الإشارة ، الخ ، فإن النظام الذى يحكم استخدام المساحة هو أول ما يصطدم المتفرج . فهو يستوعب تركيب

العلاقات المكانية عند دخول المساحة وتستعد ليطبق المعايير الثقافية المتاحة له ليحصل على المعنى من هذه المساحة . وفى The Castle of Perseverance فإن الوجود فى مكان بين فرجتين يعمل كنظام تركيبي قد يفسر طبقا لنظرية علم التقارب و الملاحظات المتداخلة ونظريات استخدام الإنسان للمساحة كإتقان متخصص للثقافة ، ونظام التقارب المألوف لكل واحد يتضمن الطريقة التى بها نميز بين المساحة الشخصية والمساحة الاجتماعية ومساحة العامة من الناس . والحدود المقبولة من هؤلاء لا يمكن افتراض أنها نفس الشيء . فى كل الثقافات فى كل العصور ولكن الاستجابة الآتية من الجمهور عن طريق الممثل من مسافة عامة على المنصة ، وهذه الاستجابة مختلفة عن تلك التى تحدث عندما يدخل الممثل المساحة الاجتماعية على الـ Plateau وانتهاك المسافة الشخصية للمتفرج الفردي يمكن ملاحظتها جيدا عندما يقرر شكل بديل يضع التحرك فى الممر وأن نختار شخصا ما عشوائيا . والقناع يحافظ على تعبيرات الوجه الطبيعية والتى لها أهمية فى هذا التقارب . وعندما يفشل قانون التقارب فى أن يتفق مع قانون الإشارات أو تعبيرات الوجه فإن المتفرج يستجيب بالشعور بغزو المساحة الشخصية . وأهمية وضع المكان بين الفرجتين والامكانيات المعالجة التى يقدمها تشهد عليها ميج تويكروس مرة أخرى عندما تدون الملاحظة فى مسرحية البعث بأن نواح الـ Maries الثلاث عند قبر المسيح " على مسافة مثل الأشخاص الخصوصيين الذى يرون بأزمة عاطفية " هذا النواح يصبح محلا وفى قاعة الاستماع أو المسرح الثابت فإن العلاقة بين الجمهور والمسرحية مستمرة . ويعزل الفرد فى مساحة محددة ، معقده حيث يحصل على المعلومة من أنظمة مختلفة ليس بالضرورة تكرر المعلومات عن الكاتب أو الممثل أو المخرج . The Castle of Perseverance ومسرحيات أخرى مثلها تعتمد على مساحة مسرحية نصف ثابتة وغير رسمية . خاصة بسبب العلاقات الواقعة بين فرجتين والمتغيرة دائما بين الجمهور والمسرحية ، فإن المتفرج يجبر على الاستجابة كجزء من الوحدة . واستجابته حينئذ هى اجتماعية أكثر من كونها شخصية . والاستجابة الاجتماعية والتى فيها الجمهور كوحدة اجتماعية تؤكد على أن المعنى الذى يولده المسرحية يتفق مع دور نظم المعلومات فى الدراما المحتممية . ومعنى الفضاء المسرحي فى The Castle of Perseverance يعتمد على معنى المساحة اليومية المقبولة تحت الجمهور ، وصياغة هذا المعنى تعتمد إلى حد كبير على استخدام المساحة .

وقد تنطبق معايير مشابهه على الدراما المعروفة بـ *Corpus Christi* والقراء المجازية فى دراما تاريخ الإنجيل قد طرقتها جزئيا فى الفصل الذى على آدم وحواء . فـ *Mimesis* لايريك أوريبك الذى يقدم غودجا رائعا للقراءة المجازية للنص والتي يمكن أن تمتد إلى المساحة . ويتوقف نقاشه على أن الرؤية بأن ما هو أسطوري أو خطيبي يختلط بما هو رئيسى أو يومى عن طريق الوسائل البلاغية . والأسلوب العالى *der ma gravis* والأسلوب الضعيف *Sarma humilis* يختلطان عن عمد فى الدراما الدينية لكن يجسدان من حيث الأسلوب لغز *Bernardine* الفلسفى عن الطبيعة المزدوجة للمسيح الذى يرفع بتواضعه .

وبالتناظر مع التفسير المجازى للتاريخ والذى فية أحداث العهد القديم هى أنواع من أحداث العهد الجديد ، يبين أوريبك الطريقة التى بها ينشغل الجمهور فى الدراما الخاصة بالإنجيل من وخلال الطريقة التى تؤثر فى صلتها بهم . وقراءته مع ذلك تقو . كلية على النص أو الأسلوب البلاغى فى الحوار . والنظم المسرحية الأخرى فى هذه المسرحيات تدعم قراءة النص المجازية .

وحيث إن أفضل مكان لفحص الطريقة التى بها تؤسس النظم فى المسرحية هى البداية ، أقترح أن نأخذ فى الاعتبار افتتاح *York Cycle* كلها ، وقد أشارت إليزابيث بيرنز إلى الطريقة التى تعمل بها تكتيكات معنية فى الاستقراء فى المسرحية لتحديد المساحة وتأسيس الحدود البلاغية . والخطاب الذى يفتتح *York Style* يمثل نوعا خاصا جدا من الاستقراء .

فنحن نجد أن أول مقطوعة شعرية ينطقها ممثل ذو قناع ، رمز أبغوى للإله تضع صفات الإله أولا وأخيرا بدون بداية ونهاية . ووظيفة الدائرة الإشارة إلى التاريخ المقدس ، ولكن ما يضعه أول خطاب للإله ، بالإشارة إلى وجوده الدائم هو الصفة المتضمنة فى التاريخ المقلد ، بمعنى آخر فهو يقترح أن الأحداث المثلة ليست ببساطة جزءا من الزمن التاريخى ولكنها جزء من كل العصور والأزمنة الآن كما هو ممثل فى تقويم الكنيسة مع عيد الفصح وعيد الكرسماس المتكررين . وصفات الزمان فى الدائرة تحدد بلاغيا من خلال السطور الأولى والأخيرة . والزمان التاريخى هكذا يرمز اليه من

خلال اقتراح علاقة مباشرة بين " الآن " الخيالى للمسرحيات والزمن الفعلى الذى ينتمى اليه الجمهور.

وبينما يتكلم الآله ، فإن المساحة التى يشير إليها يجب أن تدرك كرسم إيقونى حيث إن العربة تفتح لتكشف عن السماء والأرض وفتحة جهنم . والحديث الذى ينطق به الإله هو بالطبع نفسه متصل إيقونيا بالمفهوم المسيحى للخلق .

وتكتيكات الاستقراء فى المسرح تخدم بطريقة شائعة فى تحديد وهم المساحة والزمان- ومقدمة هنرى الخامس وشكسبير هى مثال كلاسى . وهنا مع ذلك فإن التكنيك هو دائرة من أجل اقتراح أن المساحة والزمان الممثلين إيقونيا هم أكثر قربا إلى العالم اليومى وليس أكثر بعدا . وكل الانظمة هنا تتعاون لـ " تفتح ذراعها داعية " كما يرى أورباك .

حيث إن المساحة تصبح مفهومة فيما يتعلق بالزمان والمكان بهذا الشكل فإن الجمهور لابد أنه مستوعب للعلاقات التى تقع بين فرجتين لأجزاء الرسم عن الجنة والأرض والجحيم وقادر على تفسيرهم . وكما أن المهم يوضع فى الطليعة ، مقدمة المسرح ، على خشبة المسرح ، على عربة المهرجان المتعددة المستويات ، فإن العالى يعتبر مهما وينال الإعجاب ، والأسفل أقل أهمية ويعتبر شريرا . وفى هذا المثال فإن الـ OCUS نفسه يكون مجزأ من حيث المعنى . والمساحة التى يراها لا تضم الجمهور فى هذا المثال ، الذى يكون سببا فى أنه يتعلق بالرسم أكثر من كونه إيقونه استعارية . وتأسيس الوضوح فى الرسم لكل ما يأتى فيما بعد فى الدائرة يعتمد على هذه المسرحية الأولى ويعرض فيها الكون فى تعبيرات تحمل بعدين تقريبا . وتعتبر الطريقة مألوفة لمجتمع معتاد على أشكال رمزية من التعبير مثل الـ Orma chrish أو شعارات النبالة .

والعربات أو الـ Loci للمسرحيات التالية وأستخدامها للـ Platea ، جميعها يعتمد تركيبيا على أول عربة من أجل المعنى . والملائكة والشياطين فى منزل فرجين أو حجرة نوم زوجة بيليت ، تعتمد بشكل بلاغى على الرسم الأول للجنة والنار . والأكثر أهمية أن الأداء الذى يتحرك إلى الـ Platea ، رعاة الغنم والجنود ، الموتى العاديين فى الدوائر ، ما هو مختلق لحوارهم الذى ينطوى على مفارقة تاريخية ، كل هذا يغزو

المساحة الاجتماعية للجمهور بينما يظل مشدودا بالصورة البلاغية إلى مساحة الأرض
المشار إليها على العربية الأولى .

وفي الوقت نفسه مع هذا الاعتماد ، فإن دورة السير تستخدم شكل كبير الصورة
المسرحية التقليدية وهو ما يطلق عليها أمبيرتو أكو " عضو لطبقته " . وعرش هيرود
يمثل فئانه ، ثلاثة جنود وثلاث قوة يمثلون مذبحة . وقطع المسرحيات الأولى والأخيرة لا
تعتمد على صورة بلاغية لتحديد المكان حيث إنها الإيقونيات الإطارية والتي تجعل
عالم المسرحية مفهوما . بينما الأداء على ال Platea خلال الدورة قد استكشف دور
الجمهور داخل عالم المسرحية في الحكم الأخير فإن أرواح الملعونين والموظفين تنهض من
Locus الأرض كأشكال واضحة يفوض إليها الأداء بنفس الطريقة مع البشرية في
The Castle of Perseverance .

ولهذا فإنه في المسرحيات المرحلية تكون الحدود الهامة هي تلك التي بين ال Loci
المختلفة خاصة الجنة والأرض والجحيم أكثر من التي بين المسرحية والجمهور ومرة أخرى
فمن المهم بالنسبة للمعنى المجازي في الدائرة أنه بالرغم من حدود " الوهم " لا يستطيع
أن " ينكسر " ، فإنه يصبح مرغوبا ألا نعزها من الناحية الحسية ولكن لنخلق وهم
معاكس عن عالم المسرحية الذي يفيض في عالم الجمهور . ويمكن ظهور أنظمة علامات
مختلفة لتحقيق هذا التأثير في York Crucifixion ففي هذه المسرحية يأتي
الجنود من ال Platea ويستخدمون لغة العمال اليومية ، مثل آدم وحواء لأورباك بينما
هم يلصقون المسيح بالصليب على الأرض . وبينما يرفع الصليب على العربية ، فإن
العلاقة الواقعة بين فرجتين بين المسيح والجمهور تنغير تماما ويتبعها فوراً خطاب
مباشر .

وبالضبط كما إن الحدود بين عالم المسرحية وعالم الجمهور تعالج كذلك أيضا فإن
الحدود بين الجمهور وبقية العالم في أي لحظة تكون غير واضحة في الإنتاج المرحلي كما
أكد دافيدباري . وتحديد مساحة التمثيل في ال locus أو ال platea تتجمع مع امتناع
ذي مغزى عن تقسيم مساحة التمثيل من الجمهور ، والمسرح من العالم . وهذه هي
الوسيلة التي بها تعمل المساحة من حيث المعنى في مسرح عنه يقول أورباك .

"... ليس هناك إلا مكانا واحدا وأداءً واحدا - سقوط الإنسان واقتدائه ... الشيء كلة يوضع فى الحسبان ويمثل مجازيا . "

وما يقدم هنا ليس أكثر من طريقة لطريقة يمكنه ناتجة من الاعتقاد بأن فى دراما العصور الوسطى ودراستها فى حاجة إلى أن نستكشف طرق التحليل التى يمكن تطبيقها على كل النظم فى العمل ليس فقط الكلامية . والطريقة التى تهتم بالحركة وتغير العلامات حيث يصف المجاز ما هو ثابت فقط . والملاحظات العملية فى إعادة البناء تدعو إلى تكوين نماذج بنوية . وبالطبع فإن أى نموذج من هذا النوع هو جيد فقط مثل المعلومات التى يمكن أن يشكل عليها ، ودليل الإخراج المسرحى مجزأ ، والجمهور الحديث يفهم ويستجيب بشكل مختلف . وطريقة النظم المتعددة إلى دراما العصور الوسطى مازالت تبدو مرغوبة وليست على الإطلاق غير متفقة مع الطريقة المجازية التقليدية .

٥- جمهور عصر الملكة أليزابيث علي خشبة المسرح

جوناثان هينز

إن اللحظات " الدرامية العالية " في دراما عصر الملكة أليزابيث ، عندما يخرج ممثل من الوهم الدرامي وفجأة يشغل نفس المساحة مثل الجمهور في المسرح ، هذه اللحظات قد مارست جاذبية معينة على أصحاب النظريات الحديثة في المسرح وكل من النقاد والمخرجيين الأوائل وكتاب المسرح . وحيث إن مسرح القرن العشرين كان يبحث ، لأسباب خاصة به ، عن الهروب من الصندوق الذي يشكله خشبة المسرح إلى مساحة مسرحية أكثر مرونة ، فإن التقاليد المكانية والتقاليد المتصلة التي تحكم الخيال الدرامي لخشبة المسرح قبل التحديث أصبحت موضوعا ذي اهتمام جديد . والمرور إلى ومن الخيال الدرامي قد أصبح مناسبة لانعكاس النظريات ، سواء ما إذا كانت إهتماماتنا مع العزلة أو هدم مسرحية الحياة الحقيقية .

ومؤرخو الوهم الدرامي في عصر الملكة أليزابيث (مثل موريل برادبروك و أن رايتز) يرون هذه الأوقات بشكل مختلف تماما : فهم يرون ليس الوهم الدرامي كونه منهياراً لإنتاج Frisson فلسفى ، ولكن الخيال الدرامي الذى مازال في طور التكوين ليس توقعا لتكنيك حديث ولكن بقية من مسرح العصور الوسطى . وحقا لو نظر الفرد إلى المسرحيات نفسها فسوف يجد أن وحي المسرحية لا يأتي عادة من الممثلين الذين يصبحون على وعى بأنفسهم كمخلوقات ذى مشكلة ميتافيزيقية أو وجودية ، ولكن يأتي من الخارج ، من المتطلبات الاجتماعية للجمهور . والمشكلة أن الوهم الدرامي لا يأخذ استقلاله الكامل . والاستقرارات والمقدمات واللحظات الدرامية العالية الأخرى كانت محاولات للتعامل مع هذه المشكلة . وفيما يأتي فإننى أريد أن أقصك بالموضوعات الفلسفية المعقدة وأتناول مسألة كيفية اتصال مساحة المسرح بمساحة الحياة الحقيقية بتعبيرات تاريخية اجتماعية .

وعلى حواف خشبة المسرح ، تتداخل مساحة التمثيل ومساحة الجلوس : ليس فقط كانت خشبة المسرح المتحركة محاطة من الثلاثة جوانب بالجمهور ، ولكن السادة كان فى استطاعتهم استئجار كراسى على خشبية المسرح نفسها فى المسارح الداخلية الخاصة ، وفى منازل العامة مثل ال Globe كان باستطاعتهم الجلوس اذا لم يكن على

خشبة المسرح الرئيسية فعلى الأقل فى " حجرة الإله " المستخدمة أيضا كخشبة مسرح علوية . وهذا الموقف الذى هو مادة لعدة استقرارات مثل على حافة خشبة المسرح والوهم الدرامى ابتداء مع Gythia's Revels inboo لجونسون والتى فيها يمثل يقلد سلوكا بغيضا لهؤلاء المتفرجين : يدخن ، يلعن الممثلين بالكلمة والإشارة ومصدرا سلسلة من المتطلبات على الكاتب .

وجزئيا فإن الموضوع هو مجرد حس . وطلب جونسون المذهب فى مقدمة The Devil is an ass بأن يسمح السادة للممثلين بمساحة كافية ليعملوا فى شكل جديد من الصيحة " أفسح مكانا " التى بدأت عروض القرون الوسطى . ولكن شيئا ما أكثر تعقيدا ومتعة يحدث فى الاستقرارات " النهضة " التى ابتكرها جونسون وماتسون وولبيترو ويمونث والتى هى مسرحيات قصيرة عن الموقف المسرحى مع ممثلين يمثلون أعضاء الجمهور والمتفرجين أحيانا تتحول المسرحيات إلى روايات . وفى الموضوع كان الاستقلال والطبيعة الاجتماعية للوهم الدرامى وادعائه على مساحة خشبة المسرح وأخيرا الإدعاءات الاجتماعية المضادة للجمهور الأرستقراطى والممثلين المحترفين وكتاب المسرح بخصوص مساحة المسرح . وكان هذا صراعا حقيقيا : فنحن نخير عن مناسبة واحدة من فترة لاحقة التى فيها اندلع شغب هائل عندما احتج أحد الممثلين مع أحد النبلاء على عبور خشبة المسرح أمام الممثلين ليتحدث إلى صديق بينما مشهد رئيسى فى Macbeth كان يعرض وقد ضرب على وجهه . وكانت الاستقرارات وظيفية وأيضاً رائعة ، نوع من الغطاء تقذف به المسرحيات حول نفسها لتتعامل مع مشاكل متجددة وما أن هذه المشكلات بقيت كما هى ، فإن الأفكار الرئيسية للاستقرارات انقسمت إلى نموذج ذى صبغة : الحرب مع النبلاء على خشبة المسرح كما اشتكى جونسون فى التكرس لـ " The New Inn " أننا ليشاهدوا أو يشاهدوا ، ليحتشدوا بأنفسهم فى ملابسهم ذى السمعة الجيدة ، ويستحوزوا على خشبة المسرح . ليكرهوا الجميع ولا يحددون شيئا ... ، دائما يحاربون مرات ومرات . وأسوأ أنواع السلوك المزعج كانت تقلد على أمل أن هذا يكتسب أولوية The Burn - of Knighting Pestle لبيمونت تشمل الاتقان الأكثر إسرافاً لهذه الاستقرارات : والاستقرارات فى الحقيقة يسود المسرحية . وبينما المثلون يبدأون فى تقديم المسرحية المسماة The

London Merchant أفان أحد الممثلين المزروع فى الجمهور ومتنكرا على هيئة مواطن يقال يقاطع : هذا يبدو له مثل كوميديا مدينة أخرى سوف تهن مواطنيه . ويتسلقون خشبة المسرح وتصور وراء زوجته وهناك يجلسون فى حماقة شديدة ، حالا مصرين على أن المبتدىء Rafe يأخذ دورا فى المسرحية : فهو يصبح فارس المدقة المحترقة ويحصل على حبكة ثانوية خاصة به تصطدم مع الحبكة الرئيسية .

وهذا يبدو جديدا بما فيه الكفاية ولكن أول دراما علمانية فى اللغة الإنجليزية فولجينز ولوكمرز لهينرى ميدول والى عرضت فى ١٤٩٧ فى قاعة كاردينال مورتون تحتوى على اختراع مشابه جدا . خادمان يدعان أ و ب يظهران من بين الجمهور ويبدأ فى الحديث عن المسرحية التى على وشك أن تقع وب عنده معرفة داخلية بها يضع الحبكة لنا ، ولكنه يرفض فى سخط فكرة أنه ممثل . ويبقيان على المسرح بينما تبدأ المسرحية . ومازلنا عند النقطة التى فيها يكون الهم الدرامى غير مستقر بدرجة عالية وليس متأكدا من نفسه بشكل كبير للدرجة أن الشخصيات فى المسرحية لا يفقدون أبدا الإدراك بأن هناك حشدا من الناس فى الصالة يشاهدهم ، وتبذل محاولات مختلفة للتعرف على الجمهور الحقيقي أو ضمه إلى عالم المسرحية . وفى إحدى هذه المحاولات فإن كورنيلياس ارستقراطى يطلب يد لوكمرز يعرض استئجار أى واحد من الجمهور يستطيع أن يقدم له النصح والمساعدة . و ب يتطوع بالرغم من تحذير أ . ويتغلب على الحاجزين الجمهور والمسرحية وحالا يتابع أ طلبه ويصبح خادما عند منافس عامى لكورنيلياس ، حبياس فلا مينيارس . وتتطور حبكة ثانوية كوميدية بينما أوب يتوددان إلى خادمة لوكمرز ، جون .

وهذا المثال الغير عادى لاستمرار المسرحية الرسمى عبر الهم الدرامى يدعونا للملاحظة ما قد يتغير فى القرن المتداخل . وفى كلتا المسرحيتين فإن المسرح هو وسيلة لاسقاط الاهتمامات الأيدلوجية ، وبالفعل فى فولجينز ولوكمرز فإن هذه العلاقة تكون مملوءة بالتوتر . والفكرة الرئيسية الواضحة تتعلق بطبيعة النبيل الحقيقى وهو موضوع ذو اهتمام واضح بالمجتمع الإقطاعى السابق وجعل لوكمرز تختار الشخص العامى الفاضل بدلا من النبيل المنحل لكى تقنع السادة المنحليين من الجمهور ليهذبوا أنفسهم . وهذا الاختيار قد تم وضعة بوضوح كتحيية لكاردينال مورتون الذى يجلس بين ضيوفه

الارستقراطيين . ولكن هذه المغامرة الأخلاقية يوازنها الحرص الاجتماعي . ويصطلم بعمل لا أخلاقي عندما يسمع الحكمة .

وتهتم لوكرز بأن تضع حدودا لفضيحة اختبارها وتضطر لتكرار كل مؤهلاتها تحت علامات استفهام ب قبل أن تنتهي المسرحية . وهكذا فإن أ و ب يحملان معها هذا الاهتمام بالهرطقة الأيدولوجية وهما يقفزان من بين الجمهور إلى المسرحية ، ولكنهما يعتذران بشكل غريب عن حفلة الارستقراطيين والتحفظ الاجتماعي . وحالتهم الخاصة ليست واضحة فهما يتحولان إلى كونهما خدم بلا أسياد . وتؤدي ملابس ب المبهرجة إلى الارتباك بخصوص مركزه ومهنته . وحجبتهم الثانوية القشنة مبسطة في الشخصية ولكن على الرغم من المحاكاة الساخرة للحبكة الرئيسية فهي لا تنسد وكذلك لا تخاطب تلك الافكار الرئيسية الأيدولوجية . وسياستهم الخاصة تبدو أقل أيدولوجية من التعقل : فهما يتطلعان إلى المسرحية أولا من أجل المتعة وبعدئذ التوظيف ولا يريدان أن يزعجها أحد . وكما في The Knight of The Burning Pestle ، فإن تحفظهما وارتياهم يصبحان أضيق من رؤية المسرحية .

ولهذا فإن فولجينز ولوكرز تبشر التلميحات عن الشخصية الأيدولوجية لعلاقة الجمهور والمسرحية ولكن دور أ و ب غير مترابط قليلا والسعر الذي يدفعانه لامتداده الافتراضي للأعراف الاجتماعية هو نقل الموضوع إلى يوتوبيا أخلاقية تدعى هنا روما ، بدون اقتناع . ومن ناحية أخرى فإن The Knight of The Burning Pestle تمثل مباشرة كل من التوترات الاجتماعية المعاصرة . المواطن يطلب بدقة وبساطة فنا يخدم أهدافه الاجتماعية في الحروب التطبيقية بين المواطنين والطبقة العليا - ويستجيب لصالح مؤسسة المسرح بذاكا ، والتباس واستغلال محسوب لكبرياء الجمهور وتعاطفه الاجتماعي . والاستراتيجيات متعددة ومعقدة وقمارس بشكل أكبر ، فهي تعتمد على صراع اجتماعي ناضج وعلى إقامة مؤسسات المسرح المحترف ومن ثم تثبيت دوره الاجتماعي ، وهي أيضا تعتمد على تنظيم اجتماعي جديد لمساحة المسرح - وكل فإن مسرح بيمونت قادر على حمل حوار جديد من حيث النوعية بخصوص الوظيفة والبيعة الاجتماعية للغة .

وانتى اريد أن أحدد بعض متطلبات هذا الحوار الجديد عن الطبيعة الاجتماعية للمسرح . وفى عقلى متطلبات ثلاثة متداخلة : الأولى تقوية الوهم الدرامى ، والثانية تمييز مساحة المسرح - تمييز المساحة المدعاة للوهم الدرامى بالتناقض مع تلك التى تخص الجمهور ، وتمييز اجتماعى للمساحة التى يشغلها الجمهور ، والثالثة معاصرة العالم الهجائى لكوميديا المدينة .

أولا ، قوة الوهم الدرامى . الكلام الصحيح عن " طفيان " جمهور العصور الوسطى على المسرحية وكيفية عدم إمكان نسيان أن الجمهور يحد من عمق الوهم الدرامى ويجعله ضحلا وعرضة لأن يخدم على الشاشة فى مؤخرة القاعة تاركا الممثلين عراة يبدون مثل الخدم الفقراء فى حاجة إلى التسامح وتعاون أسيادهم الذين يحاولون تسليتهم . واستقرات تحول القرن السابع عشر من ناحية أخرى نشأت من الإحساس بالأمن والإصرار على الحق لصالح عالم درامى ذى أبعاد ثلاثية : الوهم عميق ومرن ، قادر على الوقوف أمام ضربات الجمهور المعادى ، وأن يقوى من خلال هذه الحركة . وهذه الثقة كان لها أساس اجتماعى واقتصادى : لم تعد لحظة سريعة الزوال فى قاعة كاردينال مورتون ، تحت تصرف ضيوفة (مع فترة صمت بين الفصول حتى يستطيع الرفقاء أن ينتهوا من عشاءهم) ، أصبح الوهم الدرامى الآن فى المنزل ، فى المسرح التجارى ، يسلى ضيوفه فى قاعة بنيت من أرباحه الخاصة . وقد اخرج مساحته الخاصة . ولكى نكون متأكدين ، فهو مازال يعتمد على ضيوفه ، ولكن مع علاقة ، تبادل قوية .

وهذا الإحساس بالأمن بخصوص الوهم الدرامى أدى بالممثلين إلى المطالبة بمساحتهم بثقة . ولكن الشباب الأثنيق لم يذعن بالضرورة : فإحسانهم ابتلى بتعجرف ارستقراطي ، موقف كان فى استطاعتهم أن يتخذوه أو يتركوا العرض . وفى حلم ليلة صيف يتذكر شكسبير الممارسات القديمة عندما جعل الارستقراطيين المتزوجين حديثا يهزأون ويقاطعون اليكانيين الوقحاء الذين يقدمون مسرحيتهم . ويخبرنا براويوك أن الممثلين لم يهتموا بهذا النوع من الأشياء ، وأن التمزق الذى يصنعه الجمهور كان فى حد ذاته علامة قبول ربما ولكن مثل هذا الشيء لم يكن واضحا أنه موقف بن جونسون . والفكرة الرئيسية فى مقدماته هى كلية واستقلالية مسرحياته كموضوعات

فنية ، استراتيجية استقرائية هي عزل هؤلاء الذين طالبوا بالسيطرة الاجتماعية على المسرح ويعرضهم للسخرية . وكان من الممكن جعل الجمهور يستجيب معا كجمهور ، ليتفقوا أن مثل هؤلاء الناس كانوا يتدخلون في منعتهم الكلية وأن اهتماماتهم كانت في الوهم الدرامي أكثر من " شيوع " الحشد الاجتماعي في المسرح .

ومثل إعادة التنظيم هذا وتقسيم الجمهور كان ممكنا بسبب تنوع الجمهور في ذلك الوقت ، والتوترات الاجتماعية التي صاحبته . وهذا التنوع كان منحصرا بشكل كبير في المسارح الخاصة ولكن مازال الجمهور ينقصه مبدأ التنظيم السائد في عروض الغناء . أو في قاعات الارستقراطيين حيث يكون من الواضح من كان نصير المناسبة . وهؤلاء الذين استخدموا امتيازاتهم الاجتماعية في الجلوس على خشبة المسرح ثم اساءوا استخدامها بالتدخل في العرض كانوا معرضين لتهمة اغتصاب حق تعيين كاهن الكنيسة والتي لم تكن حقا لهم . والجلوس على خشبة المسرح كان معناه تركيز قدرا كبيرا من التوتر الاجتماعي على الشخص نفسه . والتقاليد الصارمة كانت تحكم من كان صالحا - السادة الذين في أعلى قمة الموضة - ولو أى فرد أخر افترض ، مثل الآباء الأربعة في The Staple of News ، فإن شخصا ما سوف يظهر لصالح إدارة

المسرح ليخبرهم أن السادة لن يخبئوها . ودائما يقدم الدراميون الجلوس على خشبة المسرح كعمل من التفاخر الاجتماعي كما يوضح ديكرفى- The Gulls Horn Book ، وكان الشباب الأنيق يتوقع حضورهم على خشبة المسرح ليشيروا عاصفة من الحسد ، الاحتقار والغضب ، وكان يجنون متعة بالغة في ذلك .

والشباب الأنيق حينئذ كما أشار مايكل شابيرو كانوا يرتدون عرضا اجتماعيا خاصا بهم في منافسة مع العرض الدرامي ، والنزاع كان على الأهمية النسبية والاهتمام بهذه العروض . ووجود السادة على خشبة المسرح كان علامة ليس فقط على السيطرة الارستقراطية التقليدية على العروض المسرحية ولكن أيضا على موقف التسلسل الاجتماعي من خلال سلوك أنيق في سياق التحرك الاجتماعي العام ، موقف كان يتمتع فيه الشباب الأنيق بشكل طفيلي بالعبير القاتن لخشبة المسرح .

وكون خشبة المسرح فاتنة كان شيئا جديدا : فخشبة المسرح التجارية نفسها تبدأ فقط من ١٥٧٦ وحديثا فقط أصبحت مؤسسة غطية فيها ترسي الأساليب الاجتماعية

أو على الأقل أنماط الغناء تنثر . وكان الشباب الأثيق على الدوام متهمًا بسرقة مطور
من المسرحية لاستخدامها حينما كانوا يتعشرون بالخارج : بالتناوب يدافع جونسون عن
نفسه في استقراء Cynthia's Revels وفي مقدمة Volpone ضد إصاقي التهمة
بأنه جمع مادته من الصحبة التي كان يحتفظ بها : وقد اتهم بكونه " meere
Empyrick " . واجتماعيا فإن عالم المسرحيات وعالم الجمهور يتداخلان : وهذا
يأخذني إلى النقطة الثالثة فيما يختص بالمعاصرة . ولم تقتل لندن المعاصرة على خشبة
المسرح حتى أواخر ١٥٩٠ . وقد قدمت المسرحيات في أماكن غريبة من سيشيا إلى
إيطاليا إلى مناطق أركاديا الريفية ، والمسرحيات الكوميديّة قدمت في الريف
الانجليزي ، والتواريخ قدمت إنجلترا الحقيقية وأحيانا لندن ، ولكن لندن ذو الماضي
التاريخي ، ومشهد المسرحيات أيضا مثل تلك التي كان يطالب بها المواطن ، احتفالا
بأبطال المدينة نصف الأسطوريين ، مثل ديك ويتينجتون . وقد يعترض الفرد على هذا
الإحساس المتنامي الضعيف لهذه المفارقة التاريخية التي أعطيت وذلك بأن كتاب
المسرح كان من الصعب عليهم تصور أي مكان بجانب واقعهم الخاص : السيناتور
الروماني فولجينز يدخل شاكرًا الرب المسيحي وخادمة لوكرز جون - ليس اسما رومانيا
خالصا - يقال إنها أفضل مغنية في هذا المكان من يورك . والتقليد المجازي الذي عزز
كمكمل لفكرته التجريدية ، موضوع متطرف غالبا ، كان يضمن نوعا من التقليد
الواقعي وتكتيكات متقدمة في المحاكاة : ويرد ناشر بأن مسرحية كامبردج اللاتينية
كانت تحمل تمثيل شخصية جابريل هارف بقدر سرقة ردائه للتمثيل . ولكن هذا
الموضوع لم ينسب إلى بعد اجتماعي علماني ممتد ولهذا فإن تأثيره كان محدودا .

والهجاء الكوميدي وكوميديا المدينة أنهارا مع هذا التقليد للمعاصرة ذو المفارقة
التاريخية ، وهذا الحدث لوحظ من قبل مؤرخي الأدب ولكنه أخذ المسارح بعاصفة .
فقد كانت هناك قوة جديدة متحررة من قيود الأخلاق في لندن ، محدثة انفجارات في
الواقع الهجائي في إحدى الأماكن المجاورة أو البيئة الاجتماعية ، مثيرة للجمهور ،
مزعجة للسلطات وواضحة من تناولها في مأزق . وبعد الحصول على استقلالية من
الجمهور ، عاد الوهم الدرامي منتصرا ليضع جمهوره في موضوعه . والوهم الدرامي
كان يمكن له أن يطوف بغير إدراكه بين الجمهور وكان هذا علامة على قوته الجديدة .

وكما أن المسرح الاحترافى قد أخرج مكان التمثيل الخاص به ، كذلك فعل الآن وأخرج مناسباته الخاصة : احساسه بعلاقاته بالجمهور لم تعد استجابته لمهرجان أو مناسبة ارستقراطية ، تستدعى سلوك شعائرى أو تحية ، نظم على أساس تجارى ، أصبح فى استطاعة المسرح الآن التدخل فى مجتمع عصر الملكة اليزابيث كمؤسسة بقوتها الخاصة وكان فى استطاعته فحص علاقته بجمهوره وعامه التعليق على المشهد الاجتماعى بشكل اجتماعى .

وقد بدأ كتاب المسرح فى الكتابه عن البيئه الاجتماعية التى كانوا يعيشون فيها وين جونسون على وجهه الخصوص قد أحب أن يعد المسرح لتمثيل مسرحياته فى الاماكن المجاوره للمسارح التى كان يكتب لها . وقد تولد نوع من الوجود الاجتماعى من هذه الاستمرارية الراديكالية بين المشهد الممثل والمجتمع الذى خلقه : فقد أخرج أدق مساحة درامية وشيكة وعلمانية لن ترى بعد ، اجتماعية فى التعبير عن نيتها وتلميحاتها واهتمامها .

وبالتحديد فإن هذه المسرحيات التى يكتب من أجلها الاستقراءات : الشباب والمثليين للشخصيات المزروعين على خشبة المسرح لهم نظراء داخل المسرحيات ، والشخصيات فى مثل هذه المسرحيات غالبا محبين للمسرح جدا مثل فيتزودتول فى The Devil is an Ass ، والذي يحاول أن يهرب من مشاهده حتى يستطيع أن يظهر على خشبة المسرح لافتتاح مسرحية Blackfriars الجديدة The Devil is an Ass . والاستقراءات تتعلق أساسا بأقرب موقف اجتماعى على خشبة المسرح ، الذى له علاقة بالجالسين هناك ، ولكن هذا مجرد جزء من مشروع أكبر لرسم المساحة الاجتماعية للمسرح وفيما وراء المدينة . و موضوع ودافع الحركة الحقيقية فى كوميدبا المدينة هى المنافسة الاجتماعية والصراع (وفوق ذلك التمييز الشديد بين الساده وغيرهم) - والتدافع من أجل الثروه والمكانه الاجتماعية الذى كان يحدث من أعلى إلى أسفل فى الهرم الاجتماعى .

وكانت خشبة المسرح مركزا لميدان حرب اجتماعى : المسرح ميدان للعرض الاجتماعى، خاصة هؤلاء الجالسين على خشبة المسرح . والدراما ميدان للمنافسة الأيدولوجية . ومسرحية The Knight of The Burning Pestle غريبة من

حيث إنها توظف استقراء ، جونسون الذى تطور كسلاح مناوش ضد المجالسين على خشبة المسرح وكدافع لتمثيل حرب الطبقات . وهى غريبة أيضا لكون الاستقراء كان عادة يؤدى للشرطة خدمة حدود خشبة المسرح ويحمى وحدة الوهم الدرامى : أصول الاستقراء . قد تدبى بالكثير لردود فعل الممثلين الارجحالية تجاه الجمهور المتطفل على النماذج الكلاسيكية . وفى تطورها الواضح والأكثر تطرفا فى Every Man Out of his Huour يجلس جونسون اثنين من المتفرجين تحت اسم مستعار على خشبة المسرح ليقوما بتعليق نقدى على المسرحية ، وراقبا بقية الجمهور ليتأكدوا من سلوكهم الحسن ، ويخدم الاستقراء توجيه الجمهور والسيطرة عليه ، ومد سيطرت الكاتب المسرحى على تلقى المسرحية .

ولكن The Burning Pestle of Knight هو مسرحية ممتعة: تبدو وكأنها تستسلم بدون معركة لمطالب المواطن وزوجته ، وتسمح بحدود خشبة المسرح أن تتحول بطريقة يبدو معها من المستحيل أن تكون موضوعا عمليا وغير مقبول اجتماعيا لجمهور الـ Blakfriars الارستقراطى . ويبدو الأمر شيئا سخرىا نحو المتطفل ، ولكن السخرية تحمل معنى تاريخى واجتماعى محدد .

ولقد حصل المواطن على أبسط أنواع التصور بخصوص كيفية الخدمة التى يجب أن تقدمها الدراما للاهتمامات الاجتماعية، وزوجته التى لم تشاهد مسرحية من قبل لا تفهم تماما كيفيه عمل الوهم الدرامى . ومثل جمهور ميدول فهى تتوقع أن يتم التعرف عليها ، أن تكون قادرة على الحديث مباشرة إلى الممثلين ، وأنها تقف كشاهدة على الأحداث التى تتكشف . وكلاهما يأخذ موقفا أقرب إلى الشباب الأثيق على خشبة المسرح وقريب من الدراما بلا احتمال لها . فهو مستبد ، عنيف جدا ، وهى تنغمس فى أمومه بشعه ، تهدىء البلهاء وتضعف الشخصيات التى يحبها كلاهما . وهناك تصرف صيغاني عام فى العلاقات . فهما يدفعان ويجلبان المبتدىء Rafe ، غير سامحين له بأى استقلالية داخل الرواية ، فهو يلقي جزءا ذى غلط قديم ومضحك .

والنمط القديم لمجموع المواطنين كان يمكن أن يصبح نقطة يتذوقها الجمهور الطليعى: فالمواطنون ليسوا ببساطة سذج ولكنهم يتراجعون فى مطالبهم وهم لا يعرفون كيفيه استخدام الحاسه المتقدمه وتكتيكات المعاصره التى يقدمها لهم المسرح : المواطن لا يريد

The London Merchant أن يعاد كتابتها وفق مصالحهم ، فهو يريد أن تتزاح
على خشبه المسرح كلية ويحل محلها مجموعه قديمه من مسرحيات الممثل
The Life and Death , The Legend of Wittinglan Sir Thomas
, With The Building of The Royal Gresham Exchange

بحياته (May - Lord) يلقي خطابا من أنبوب وحشد الميليشيا في (Mile End)
والفانتازية الوهميه للرحاله الفرسان .

ويوجد انقلاب تاريخي كبير هنا ، يتعدى مجرد التنافس في الأناقة . فقد كان
دائما العنصر الشعبي في مسرح ظل على اتصال بالوجود المعاصر للجمهور
الحى ، مهما كان موقع المسرحية من
The Second Shepherds ' Play إليستود أ و ب لجون الإنجليزية فى
Fulgens and Lucres إلى مهرجى شكسبير .

ودمج الخطاب والأداء فى وحدة درامية كاملة يجدها برادبروك وروبرت ويان أولا
فى تراجيديا مارلو ، هذا الدمج كان يتضمن شكلا من أشكال غائل الجمهور كلهم مع
هؤلاء الاقرب إلى خشبه المسرح والذين لا يلعبون أى دورا خاصا . ويؤكد ويان بشكل
خاص على الدور الأساسى للتراث الشعبى فى هذا التطور ، وينكر بالتحديد أن
الواقعيه فى عصر الملكة أليزابيث هى واقعيه الموضوع :

" إلى حد ما ، فهو إحساس جديد بالاعتماد المتداخل للشخصية والمجتمع ، وتفاعل
استجابى كامل بين الخطاب الدرامى والعمل الدرامى فى عمليه إخراج أسباب ونتائج
السلوك البشرى الذى يحدد " الواقعيه " فى مسرح عصر النهضة " حقا ولكن الواقعيه
الهجائيه فى تحول القرن كانت واقعيه الموضوع ، واقعيه اجتماعية كانت توجد من قبل
الديناميكا الاجتماعية فى المسرح ليس أقل من قبل رد الفعل الأخلاقى الذى وجده إل
سى . نايتس كأيدولوجية للدراما فى عصر جونسون ولو أن Tamburlaine نتاج
لمسرح كان يصور حالة الاستقرار فى عصر الملكة اليزابيث ، فإن الواقعيه الهجائية
لكوميديا المدينة كانت أداة رئيسية للفكر الاجتماعى فى فترة تميزت بالتنافس

الاجتماعى الشديد . لقد كانت واقعية اكثر حدة ، الحد القاطع للتدخل الفنى فى الخيال الاجتماعى .

وكان يتطور إلى أعلى درجاته فى مسارح الزمرة التى كان ينقل اليها كتاب المسرح البارزين ولاتهم . وبالتحديد كانت هذه فترة تحرك رجال الملك إلى الـ Blackfriars والتى وجدها بنتلى حاسمة جدا . والنسيج التعليمى الفنى والسخرية الهابطة للذان أتحما The Knight of The Burning Pestle التفوق فى المصادر الدرامية والادبية وفى المبادرة الاجتماعية ، وفى ١٦٠٧ فإن الاعتداد بهذا التأكيد لم يكن مضمونا وكان سابقا لأوانه ، ولكن الظروف الاجتماعية الخارجية أكدت عليه أثناء فترة حكم جيمس .

إنه انتصار يمكن أن نجد فى حسمه سببا للندم . وبدون الاعتراض للهجى للعنصر الشعبى فقدت الدراما حيويتها ، والخلفية الطبيعية التى طورتها الواقعية الهجائية كانت استحوذا دائما على المسرح الإنجليزى ، ولكن بشكل متزايد لم يستمر أى شىء فيه ما عدا كوميديا الأخلاق التى أصبحت هشة وانكمش جمهورها على صفة المجتمع المتسقين فى الأخلاق ووجهات النظر المسرحية مع إظهار المساحة الاجتماعية فى المسرح توقفت عن كونها أداة رئيسية للفكر الاجتماعى ، واقعية استكشافية ، حيث إنها كانت لبعض الوقت قريبة من تحول القرن ، والمساحة الدرامية تجمدت حتى منعها من الخروج مدخل خشبة المسرح .

٦ - الاهتمام بالأشياء الحقيقية : الكورس ، الجمهور

وهنرى الخامس

شارون تايلر

حتى لو أخذت العبارة بمعناها الأدبي فقط ، فإن الفضاء المسرحي عبارة متناقضة ، ميدان تنافس واسع مهما كان شكله يتطلب مواهب كاتب المسرحية ، المخرج ، والمصمم واطار اعتباطي ضيق من الجدران والوقت فيها لابد غالبا من حصر المادة المتمردة . والعام الماضي كان موضوع مؤتمر ال Themes in Drama هو الدراما التاريخية ، والكاتب الدرامي التاريخي الذى مادته كان لها شخصية مستقلة ، يواجه التناقض فى أقصى اشكاله . وروبرت بولست قد " لعن كثيرا " لأن مسرحيته عن اليزابيث ملكة إنجلترا ومارى ملكة سكوتلندا تطلبت منه أن يوجز عشرين عاما وملكيتين ، وبطلا روايته لم يقتربا أبدا من بعضهما البعض فى مساحة مائة ميل . وآخر ما قيل Vivat Vivat Regina ! واعتقد روبرت أنها بداية مثيرة :

" لقد كنت مضطرا إلى اعتناق شكل مسرحي يستطيع القفز فوق الأميال والشهور بدون توقف ، بدون تفسير الوضع ، شكل اصطناعى بدرجة عالية ومسرحي بدرجة واضحة ... وخشبة المسرح ... ليست مكانا فعليا ، الدقيقة التى تمر ليست وقتاً حقيقياً ، إنه المسرح مجرد ... وكاتب مسرحي وجدت الشكل رائع ، وقد فرض على من قبل الحقائق التاريخية " وقد قابل كتاب مسرحيين آخرين نفس المشكلة مع حلول معادلة : كريستوفر فرى فى Curtmantle ، ماكسويل اندرسون فى Ann of The Thousand Days وحتى فى Joan of Lorraine ، مسرحية عن جون ذى القوس ، وحديثا بيتر شافر فى Amadens . وفى مكان ما فى الخلفية يمكن سماع كاتب درامى آخر يتمتم فى نفسه ربما نحشر ... ،

ولكن هل مازال الكاتب الدرامي يلعب ، أو أنه قد تحرك إلى إطالة التفكير من خلال صوت السخرية التى سوف تمكنه من تمثيل الأشياء الحقيقية بالطريقة الوحيدة التى يستطيعها ؟ وهذه الكلمات مع أنها كلمات شكسبير توضع فى شكل محير ، الكورس ، سيد الحفلات فى مسرحية Henry V . وقد قدمت تفسيرات مختلفة لهذه

الشخصية البارزة . وقد نظر إليه كإضافة متأخرة ، ربما ليس حتى عن طريق شكسبير ومن المحتمل أدخل من أجل عرض خاص ، لأنه لا يؤدي أى عمل ، ولا يتكلم أبداً مع أى شخصية ، وفى الحقيقة لا يوجد أبداً فى المسرحية على الإطلاق . وجون دوفر ويلسون ، جيبه . ه . والتر ، و م . م . ريز جميعهم يربطونه بالطبيعة البطولية المقترحة للمسرحية ، وهو يوحد الكل بربطه مع بعض وحسب ومليسون "سلسلة من الأحداث أو المشاهد البطولية " وهى تبريرية حسب ريز " الملحمة والدراما ليستا بالطبيعة ملائمتين لبعضهما ، يستخدم ويلسون والتر نقاش السير فيليب سيدنى عن الشعر " البطولى " ليدافع عن المسرحية كملحمة ، ويقترح والتر أن ينشأ الكورس من ال Nun tins الذى يوصى به سيدنى " ليروى الأشياء التى عملت فى الأوقات السابقة أو الأماكن الأخرى ، ولكنه شاعر الملاحم الشاذ يستخدم توسله ليتحسر على افتقاره لتأمل النار ، والغريب Sidnean Numlins الذى يقضى معظم وقته بعدد ما يوشك أن يعرض على خشبة المسرح والذى يكون بعيدا عن مساعدة وحدات المساحة والزمان ، و ينتهكها ثم يسترعى الانتباه إلى الحقيقة ، أحيانا بالاعتذار عن انتقاد الواقعية فى مثل هذا الفن المسرحى . حقا ، بدون الإشارات المتكررة للكورس إلى القفز فوق الازمنة ، و" إساءة استخدام المسافة ، فإن المسرحية تظهر أكثر توحيدا من الناحية الكلاسيكية . وتقدم جملة السبع سنوات كحرب خاطفة وحتى تاريخيا لا تشتمل على شىء ، مثل امتداد الخمسة عشر عاما بين معارك توكسرى وبوسويرس فيلد التى ضغفها شكسبير بدون ندم فى Richard الثالث الشىء نفسه على الأقل عندما وصل الجيش إلى فرنسا ينطبق على أسئلة المكان وليس هناك أى سبب - على الرغم من الإشارة التبريرية الخادعة لهؤلاء الذين ربما قد يكونوا قرأوا الكتاب - أن الجمهور يحتاج أن يعرف أن بين Agincourt وغناء The Treaty of Troyes عاد هنرى إلى إنجلترا ثم تراجع إلى فرنسا ما عدا الكورس الذى يريد أن يتباهى قليلا . وربما ما هو أكثر خطورة ، أن أى فكرة أثر بها سيدنى على Henry V يجب أن توحى بذلك ، وعلى الرغم من أن شبيه قد يكون اثنى على موضوع المسرحية . فمن المفترض أنه كان يرتعد عند الإعدام . و The Defence g Poetry التى نشرت فى ١٥٩٥ شجبت المسرح الإنجليزي بسبب افتقاره إلى احتمالاته وملامته ، وبالإضافة إلى خلط ما هو جاد بما هو كوميدى وتثقل الفوضى المزعكة مع الوحدات ، ويلخص شكسبير بدقة قائمة سيدنى

عن الأمثلة السيئة عن كيفية ملأ الفضاء المسرحي من الناحية الغير منطقية والاصطناعية ، " يمكن أن نجد أسيا على جانب وأفريقيا على الجانب الآخر ، وكذلك الحال مع ملكات أوتى لدرجة أن الممثل عندما يدخل يجب عليه أن يتولى آين هو ... والآن نجد ثلاث سيدات يمشين لجمع الزهور وعندئذ يجب علينا أن نصدق بأن خشبة المسرح هي حديقة . وقريبا نسمع أخيار عن حكام سفينة في نفس المكان ثم نلوم أنفسنا إذا لم نقبل غير ذلك . وعلى ظهرها يخرج وحش بنيران ودخان ، ويعد ذلك يأخذه الملاحظين إلى كهف "

وقد كان شكسبير يقدم على مثل هذا التجاوز بنجاح لسنوات وبالرغم من الاعتذرات إلا أنه يفعل ذلك الآن . ميدتيلا يبدو الأمر واضحا بشكل مشير للدهشة أنه إما لم يقرأ أبدا أو تجاهل تماما القطعة المبررة ولكن التوازن القريب والمتعدد هو بالتأكيد سخرية لا تصدق إذا لم يكن هذا التوازن إشارة واعية ، وبالنسبة لأسيا وأفريقيا فإن شكسبير عنده فرنسا وإنجلترا . وليس فقط هناك اشارات مستمرة (عادة عن طريق الكورس) إلى تغيرات المشهد ، ولكن الصورة المصغرة عن الاصطناعية تتحقق عندما يعلن مقدما عن تغيير ما : المشهد فى الفصل الثانى ، تعلن تقدمه ، ينتقل من لندن إلى ساوثامبتون بمجرد أن يظهر هنرى - الذى هو مشهد كامل فيما بعد . ولا يقدم شكسبير الكهف والوحش (على الرغم من الإغراء فقد يكون مضطرا ليساوى هنرى مباشرة بسانت جورج ، ولكن يتضمن المحادثة بين اليمين ، الأمر الذى ليس له أى ضرورة روائية حقيقية ، والارساء بالرغم من أنه ليس حطام السفينة وبالطبع ميدان المعركة . ووصفة الناقص عن افتراض فى تصوير Agincourt بـ " أربع أو خمس ميلازات رديئة " هو صدى حقيقى لـ " أربعة سيوف ومدافعين " ليسدننى ومن الواضح من مكان ما حصل عليه شكسبير ، لأول وآخر مرة فى أعماله ، حساسية شديدة لانتهاك الوحدات المسرحية ، ولكن حتى بينما يعتذر عن ذلك ، فهو يستمر فى انتهاكها يمينا ويساراً ، مظهرا ليس فقط كيف تختلف نظرية سيدنى عن ممارسة ولكنها تقدم على أفكار مختلفة جدا . والأمر كما لو أن شكسبير قد قرر ليس أن الملحنين والدراما كانا كلية غير ملامتين ، ولكن عندما تصل المادة التاريخية التى كان يعمل بها إلى المستوى " البطولى " للموضوع المفضل عند سيدنى ، كان ببرهن لشبح سيدنى ،

على أرضية سيدنى ، ماذا يمكن أن يكون المسرح الانجليزى ويستخدم Nuntius سيدنى لمساعدته .

وتغير الكورس لوجوده مازال يبدو الأفضل بشكل سهل . فهو مرشد الجمهور ، ووسيطهم ، وزميلهم فى المحاولة المبدعة الضرورية . ويقدم لهم بالطبع الاعتبارات ، وأيضاً يمزج معهم ، مؤكداً لهم أنهم لن يشعروا بدوار البحر وهم يعبرون القناة ، وفوق كل ذلك ما يعطيه لهم هو تعليمات بخصوص كيف يستطيعون ويجب عليهم المساعدة بتخيل ترجمة التظاهر الدرامى الضئيل والتجاوز اللامنطقى للشكل فى المسرحية الجديرة بموضوعها ، وإلى حد كبير فإن الكورس هو الذى يؤسس العلاقة التى هى بديل شكسبير الواضح لطلب سيدنى الساخر كلاسيكيا للواقعية فى ملأ خشبة المسرح بدون إفاضة .

ويشد الجمهور إلى دوره التعاونى بشكل تدريجى أكثر من الطلب الفورى الذى يفترضون أن يتضمنه هذا الدور . وفى المقدمة الأولى ، يفعل الكورس القليل أكثر من إعلان الموضوع ، والفكرة الرئيسية ، والحدود الأساسية لـ "Wooden O" التى فيها سيحاول الممثلون " موضوعاً كبيراً " . ويذكرهم بأنه الشكل المتعرج قد يشهد مليوناً فى مكان صغير ، ويفسر أن دورهم انتقضى ، انها افكاركم التى يجب أن تزين ملوكنا الآن ، تحملهم هنا وهناك متخطية العصور ، محاولة انجاز سنوات عديدة إلى ساعة رملية . ولكن حتى الآن لا يطلب أكثر من التسامح ، وطلبه الأخير " بهدوء اسمعوا ويشكل طيب احكموا على مسرحيتنا " وحتى هذه النقطة ، فإن الجمهور حقيقة ، يحتاج إلى أن يكون فقط متعاطفاً . ولكن نوع خاص من التعاطف ، تعاطف خيالى مبدع قد تتطلب وجوده بالفعل .

وحيث إن المؤسسات الفرعية للكورس كلها خارجية ، والأجزاء المثلثة من المسرحية واضحة جداً بدون تعليق ، فإن من السهل أحياناً أن نفحص الروابط بين النقاط التى يضعها الكورس وتلك التى توضع داخل الأداء نفسه ، ولكن بمجرد أن يبدأ الأداء المناسب فإن النظرة العادية تتحرك وتؤيد محاولات الكورس ، وقد نصح الكورس الجمهور بأن تخيلهم يستطيع ويجب أن يحملهم إلى فرنسا .

ورئيس الأساقفة في Cant er bury قورا يعلن بالدقات " دع أجسادهم تتتابع ، سيدى العزيز " والتعبيرات المتماثلة لا تسوق فقط أمل متحدثيها الخصوصيين - مستوى الحماس مناسب للمغامرة ، ولكن يضع الجمهور على هيئة مربعات حيث ينتمى ، بين مؤيدى المشروع .

ومقدمة الفصل الثانى هى خطبة ذكية مليئة بالحيل الكلامية . ويعلن الكورس أن التوقع " يخفى سيفا من المقبض على الهدف مع التاج الامبراطورى الذى وعد به هارى وأتباعه " ولكن بعد سطور قليلة يذكر أن الفرنسيين قد رشوا ثلاثة من الخونة ، بتاجات غادرة " (عملات) " وهؤلاء الخونة قد خططوا لاغتيال هنرى . وهنا يعرف هنرى كـ "مرأة لكل الملوك المسيحيين " وهناك مناجاة قصيرة لـ " أنجلترا ... " وينتهى الخطاب بوعد لعبور هادى ، للقناة ولا تعب فى المعدة مع المسرحية . وإذا لم يستطيع الجمهور أن يفكر بطريقة صورية مع نهاية هذه الخطبة ويقبل المعنى المزودج ويسمح بالتعبير المعاصر الاستعارى والأدبى فإن هذا لا يرجع إلى افتقار فى الإعداد .

ومع ذلك ، فمازال الدور المطلوب من الجمهور سلبيا بشكل كبير ، فعليهم أن يشاهدوا فى صبر (كلمة مكررة دائما) بينما الممثلين ينقلون المسرح أولا إلى سادئاتيون وبعد ذلك إلى فرنسا . ومع افتتاح الفصل الثالث ، فإن الجمهور عليه العمل . وفجأة ينقسم الكورس إلى سلسلة من الجمل الأمرية . ولم يعد يزعم أنه يضع الصورة للجمهور ، بل يطلب فهم ذلك وأيضا يطلب منهم ، وأعضاء المشروع أن يستخدموا التفاصيل العلمية للنص الذى بين أيديهم كجزء من الاسطول الغازى ليتصارعوا عليه بأنفسهم . وعلى الرغم من أنه يختتم بطلبه المتواضع العادى " ابقوا طبيين ... " اعملوا ، شغلوا أفكاركم " يصور نصيحة الكورس فى هذه النقطة .

والمقدمة فى الفصل الرابع ، الليلة السابقة على Agincourt ، مرة أخرى مقدمة هادئة . وقبل سلسلة الحوادث المتوترة فى الظلام ، الآراء القوية مثل ذلك المطلوب فى الفصل الثالث يكون خارج المكان ، والجمهور مثل الجيش ، ولا بد أن يجلس هادئا ويشاهد هنرى يتحرك خلال المعسكر وهو يتبادل ملاحظات غير معروفة . ولكن عندما يقول الكورس " والآن من سوف يلاحظ / الكابتن الملكى لهذه المجموعة المدمرة / يذهب من مشاهد إلى أخرى فإن كلمة من التى فى عقله واضحة وكلمة الآن ، تبدو أقل

احتمالا أن تعنى ١٤١٥ من ١٥٩٩ أو ١٩٨٥ فى هذا الموضوع . وعندما تنتهى المقدمة ، فإن الكورس يلقى أقوى تذكرة له بشكل جرىء فى أخرج لحظات المسرحية . وهو متردد مثل الجيش بالنسبة لمعركة Aginconrt ولكن لأسباب أخرى . وهو يعلن أن التصوير التالى سوف " يخزى " الموضوع وتذكرته للجمهور بأنه يجب عليهم الاهتمام بـ " الأشياء الحقيقية عن طريق ماذا تكون سخرتهم " هى من أقوى عباراته العديدة .

وهكذا مستعدا ، فإن التتابعات التى تحيط بمعركة Agincourt هى أكثر الاستخدامات لنفس التقاليد التى يستنكرها الكورس بشكل ظاهرى من حيث التأثير . وقد ذكرت المقدمة للجمهور بأن المعركة سوف - بشكل يستحق التوبيخ - تمثل من خلال أربعة أو خمسة سيوف مستنة ، وعلى الرغم من الاعتذار - فإن انطباع الأعداد الصغيرة ، والحالة السيئة ، والتعهد المستحيل كل هذا يصبح أمرا لا مفر منه . وما يجعل الفرنسيون بشكل ظاهر " واثقون وشهوانيون أكثر من اللازم " والانجليز قلقون وأن كلا الجانبين يعرفان أن الانجليز أقل عددا كثيرا وليسوا على قدر المعركة وفى اليوم التالى عندما يتحدث هنرى عن " نحن قليلون ، قليلون سعداء نحن مجموعة من الاخوة ، وتعزز هذه النقطة مرة أخرى عن طريق ما يدعى ضعف المسرح . ومتجمعين لسماع خطبة Crispin اليومية ومازالوا يتطلعون بينما هنرى يتلقى الطلب الأخير للاقتداء ، ويرفضه فى غضب فإنها النظرة الصغيرة التى تمثل الجيش الانجليزى - ليس تماما أربعة أو خمسة ... سيوف ، أو أربعة سيوف ومدافع " ولكن مازالوا قليلين بالضرورة ، وكل الوجوه المألوفة ، التى شوهدت بطريقة أدبية ليلا ونهارا والهدف يصنعه المجموعة الصغيرة بشكل غير واقعى ، حيث يكون غامضا ، عندما يستحوذ هنرى على نظرة مؤيدة مصممه لتمثيل جيش من بين خمس وستة آلاف ، والنظرة المؤيدة الأخيرة تكمن خلف خشبة المسرح وتعطى مفتاحها من خلال الدقة المألوفة لعبارة هنرى " كل الأشياء جاهزة ، لو كانت عقولنا كذلك " .

ومن الناحية التاريخية ، فإن Aginconrt لم تكن كارثة ، ليس بالرغم من أو بسبب اعتذارات الكورس كان تصويرها المسرحى فاشلا . والكورس الذى يفتتح الفصل الخامس يظهر فخرا بنفسه . فهو مشغول جدا ويطلب من الجمهور أن ينشغلوا

" فى الطرق السريع للأفكار " أيضا . وهم الآن فنانون زملاء تماما ويستطيع أن يطلب نشاطا كبيرا : " والآن نحمل الملك ، نحو كاليبس : نمنحه حقا هناك ... " وهكذا يصلون به إلى الشاطئ ، ويقودونه من خلال بلاك هيث إلى لندن وأخيرا يعودون به إلى فرنسا . وخطط الصيغة الدلالية البسيطة بالصيغة الأمرية يؤكد على العلاقة الجديدة للجمهور والممثلين التى يقيمها وسيطهم الكورس . وفى المقدمات الأولى فإن كلمة " نحن " تشير بوضوح إلى الممثلين وحدهم وتتطلب التعاطف مع مشروعاتهم المتجرىء ، والآن تستخدم الكلمة للممثلين والجمهور معا ، والتعاون الوظيفى يفترض انجازها . والكورس يشير بأناقة إلى كيفية تخلصه من زيارة هنرى القصيرة للمنزل وأخيرا يطلب من الجمهور أن يعود من أجل المشهد الأخير مع التذكرة القديمة بأن الخيال يمكن أن يتقلب على كل المشاكل المتعلقة بالزمان والمساحة " ثم تحملوا الاختصار وعيونكم تسير للأمام/ بعد التفكير عودوا مرة أخرى إلى فرنسا " والممثل الذى يلتقى هذا يقوم الخطاب ، بوصف هذه المسرحية ليس فقط بالتاريخ ولكن بالتراث المكتوب وبالمسرحيات الأخرى ويستمر فى النطق بالاعتذارات عندما تكون مفترضة كما أنه يلجأ إلى الفخر فى تحدى الانجاز . ولكن على أية حال ، فإن الكورس يتذكر ، أشياء عظيمة يمكن حشرها فى مساحة صغيرة . وهنرى نفسه عاش " فترة صغيرة " وهنرى الخامس عند شكسبير قد يكون بمساعدة الجمهور ملأ مساحته الصغيرة بنجاح .

ولكن هل هو التقديم المسرحى المكشوف ، كما يدعى ، هل كان يخفى فقط البديل المؤقت والسخرية التى يجب الاعتذار عنها ؟ هل كان التعاون فقط من جانب الجمهور التسامح المتعجرف لهؤلاء الذين يعرفون أكثر ؟ وعندنا الدليل الواضح بأنه أكثر ، وأنه الكورس فعلا يقود الجمهور ليرى ما ليس هناك . وفى ١٩٧٥ أخرجت شركة شكسبير الملكية انتاجا صناعيا بشكل خاص لهنرى الخامس ، حتى مع التوابع الأولية ، فإن الفصل الأول قدم بروفة فى ملابس بروفة . وبعد ذلك يذكر الشخص الذى عمل المقابلة ويذكر لبيتربوك ، الذى مثل دور ولد المعسكر ، بأن الجمهور يتذكر شخصية " الجسد الملطخ بالدماء " كصورة قوية بشكل خاص . واجاب بيوك " هل هم حقا ؟ هذا طيب جدا لو يفعلونه ، لأنه ليس هناك دماء ، فنحن لانتخدم الدم ، والالاجابة الخيالية يمكن أن تستمر أكثر وتبقى تفحص أقرب للحقائق الفعلية . وروبرت أورنستين وهو واحد من النقاد الكثيرين الذى يجد ملامح مزعجة كثيرة وظلال فى المسرحية يشير بأنها ليست

على الإطلاق سلسلة من التمثيل الساكن الذى يأخذ شكل الحرب " هؤلاء الذين يفكرون فيها كمسرحية من الأداء الجسماني ، يفعلونه هذا ليس لأن المشاهد تتكون من رحلات ، ولكن لأن الكورس يخلق مثل هذه الصور الكلامية الخالدة عن نشاط وحركة الملحمة - عن الاستعدادات للحرب ، حشد وتحرك السفن والجيش ، عن صوت وجعيم المعركة . وبالرغم من أن الكورس يعتز مرات عديدة عن محاولات المؤلف الضعيفة ليمثل ميدان Agincourt بـ " أربعة أو خمسة سيوف مستونة فإن الاعتذار بلا مبرر ومختلس وأن شكيمير لم يحاول فى المسرحية أن يمثل مواجهة بطولية للجيش . الحرب دائما بعيدة عن المسرح إنه على حق فعلا ، ففي هذا الجزء من الحملة الناجحة للمواجهة العسكرية الوحيدة المصورة بالفعل هى المشهد الكوميدي حيث بأسر يستول الجبان لوفير الاكثر جبنًا . ويستنتج أورنستين أن المسرحية هى فى الحقيقة " عمل مكشوف " مقطعا عن عمد ظاهره الرائع . وقد يكون على حق على الرغم من أن ملاحظة تبرهن أيضا أن هؤلاء الذين يقرؤن المسرحية كتشليل مضاد لأحوال الحرب هم أيضا صور كلامية خالدة ، ربما خاصة تأملات مايكل وليام الليلة السابقة على Agincourt ، مع الوصف المخيف للبحث الممزقة والمعنى المتضمن للأرواح الملعونة ، والتصريح الكلاسيكى " إننى خائف من أن هناك قليلين يموتون ... "

والناقد المعادى وأيضا المعجب قد يقادون إلى استنتاجاته من خلال معالجة الكورس الباردة . وربما لأن هذه مسرحية يستجيب موضوعها جيدا للتمثيل المسرحى الواضح ، فهى مسرحية فيها يكون التمثيل فكرة رئيسية . والهدف الكلى من نصائح الكورس العديدة للجمهور أن الحق ربما ولا بد أن يعرف أو يعلم من خلال الصور والمقارنات . ولكن فى نظرية عصر النهضة فإن قوة وأهمية الوجوه النموذجية تتعدى المسرح والفن إلى الحياة نفسها ، وفى هذه المسرحية فإن الاهتمام بالنماذج والصور يتعدى التعليمات الفورية للكورس إلى الجمهور عن " الاهتمام بأشياء حقيقية من خلال ماهية سخرياتهم " والمسرحية مزدحمة فى كل المستويات ، الأدبية والاستعارية ، الجادة والكوميدي ، باصطلاحات التمثيل ، من أوامر هنرى لـ " قلدوا أداء النمر ، لكى " تكونوا نسخة... إلى رجال الدم الكثير / وعلموهم كيف يحاربون " (خطاب يحتوى على ما يرقى رلى مجموعة من التوجيهات التمثيلية عن كيفية تصوير الغضب والعزم) إلى

المقارنة الاضطرابية والممتدة بين هنرى و" الاسكندر الخنزيرى " الملقاة مع التذكرة الرائعة بأن " هناك أشكال فى كل الأشياء " ولكنه المستمع الذى أذنيه قد دربتا على تلاعب الكورس بالألفاظ والذى حتى اثناء الضحك سوف يدرك أن الاسكندر الخنزير كلالها يكون ولا يكون الاسكندر الأكبر ، خاصة فى لهجة سكان ويلز ، إنه القارىء الذى أصبح معتاد على وزن الماثلاث والذى سوف يرى توازن آخر غير توازن فلورلين بين قتل كليتاس ورفض فالستاف ، إنه الناقد الذى يتذكر - بينما الكورس لن يدعه ينسى - إنه فقط يسمح لممثل غير مناسب بأن يمثل هنرى الخامس الذى يتعجب ما التسامح المطلوب للسماح لهنرى بأن يمثل هارى لوروى الجتدى الانجليزى ، دحك من تصوير كل الملوك المسيحيين . ومع ذلك فليس هدفى هنا أن أربط النقاش حول شهرة أو تضاد بخصوص درع هنرى ، ولكن هدفى هو الآخذ فى الاعتبار طبيعة ودور الكورس. ومهما كان المنطق الذى قرر شكسبير أن يتضمن مثل هذا الشكل ويسميه اهتمام متعمد بالطبيعة الاصطناعية لمسرحية ، وبفعل ذلك صنع هنرى الخامس نموذج ، تقريبا لمدة أربعمائة عام ، والذى شاهده الجمهور يجد فيه ما يوصف وليس ما يمثل على خشبة المسرح . وهذا ليس اعتراف بالصعوبة ، أو حتى صنع فضيلة تتطلبها الضرورة . إنه خلق متعمد للضرورة ، يتطلب تحديدا اعتبار أن يتجاهله ، لكى يصنع فضيلة .

والأمر معذب ولكن تأمل مجرد لرؤية شكسبير عن عمد وهو يتخذ موقفا من التحدى الفنى الأتى من سيدنى . وسوف يكون من المرضى بالرغم من احتمال أنه الجانب الخطأ أن نرى فى شكسبير الرجل الذى فى القرن السادس عشر قد تنبأ فى الحال وفاقت حيلته مدرسة نقد استجابة القارىء معترفا بأهمية رد فعل الجمهور ولكن مبرهنأ أنه فى النهاية كان الأمر تحت سيطرته وليس سيطرتهم . ولكن المسرحية تبرهن بالحجة على الجدل بأن الفضاء المسرحى يمكن ملئته فقط بشكل شبه طبيعى أو يصيح مثيرا للسخرية . والكورس هو المرتكز المسرحى للمسرحية ، وفى عالم التفسير الأوسع، شكل أكثر نقدا من موقعه الخارجى من أول تلميح . ولو المسرحية فعلا ترجمت مباشرة للآداء الملحمى ، فإنه الكورس ، ومهارته الأمر الذى يجعل هذا الأداء مرثيا . ولكن حتى لو كان شيئا ما أكثر سوادا وأكثر صقلا ، سواء إذا كان مظللا فقط بالأحداث الماضية والأحداث التى تأتى أو المعادية للشخصيات والأفكار الرئيسية التى يبدو

الاشادة بها ، مازال شكلاً رئيسياً . إنه هو الذى يأخذ الكلمة الأخيره ليذكر انهيار
مستقبل انجاز هنرى ، وخلال المسرحية بينما تعرض الصورة البطولية ، فإن دائما
التذكرة بأنها الصورة ، التى تجعل الجمهور والناقد على السواء يقررون ما اذا كان
هنرى الخامس وحملة الفرنسيين تكرر بدقة صورها .

٧- حبة نواء لتنظيف المحاكاة الساخرة :

معالجة مارستون لبيئة بول في مسرحيات انطونيو

ادريان ويس

ادوارد بيرس ، سيد المنشدين فى الكورس عند سانت بول ، ووليام ستانلى ، الايرل السادس فى درى ، أنعش منشدى الكورس عند بول كجماعة تمثيل فى أواخر ١٥٩٩ إلى فترة قصيرة ولكن مؤثرة فى الدراما الإنجليزية التى بدأت مع جون مارستون كإلهام طليعى . وليس معروفا اذا كان مارستون مهتما بالاطلاع على بداية المشروع ، ولكن من المؤكد أنه انضم للفرقة مبكرا وزودهم بالنصوص الكتابية لانجاحها. ومهما كانت تأثيراتها على الدراما المعاصرة ، فإن الاستقراء ومسرحيات انطونيو أصبحت هامة بشكل خاص فى الاتجاهات الحديثة فى النقد .

وتقليديا ، فإن هذه المسرحيات ومسرحيات أخرى كتبت للممثلين الفتيان اعتبرت مسرحيات " مباشرة " واتفقت مع نفس طريقة تفسير المسرحيات المكتوبة للفرق البالغة. وبعد ذلك فى أوائل ١٩٦٠ ، فإن انطونيو كابيوتى ، آر . إيه > فوكس كليهما جادل بأن عدم التوافق الكوميدي للأطفال الذين يؤدون ادوار البالغين كان العامل الرئيسى المؤثر فى معالجة مارستون لمثليه ومادته . وفوكس أقام نقاش بأن مسرحيات انطونيو كتبت كمحاكات ساخرة على رؤيته بأن الممثل الفتى " الذى يتختر فى دور ضاحك يصبح غريبا " وقد قدم مجموعة من الإشارات الذاتية من المسرحيات وإشارات مفترضة إلى المسرحيات الهزلية وأساليب تمثيل البالغين كدليل اثنية مارستون التهمكية . وردا على ذلك ، فإن ريتشارد ليفين جادل بأن فوكس وأتباعه قد فشلوا فى تزويدنا بنبذة واحدة من الدلائل التى تظهر أن الجمهور المعاصر قد شاركهم رؤيتهم عن الممثلين الفتيان فى أدوار البالغين أو أن الإشارات الذاتية كانت دليلا واضحا للسخرية المعتمدة. ومع ذلك فإن ليفين قد ترك السؤال بدون اجابة : ما التأثيرات التى كان يقصدها مارستون بتلك الإشارات الذاتية ، التى ترجع فى الاستقراء ومسرحيات انطونيو ؟ وبالمثل ، فإن النقاد المحدثين قد تحذوا تفسير فوكس عن الإشارات الذاتية المحددة ، ولكن لم يقترح أحدا نظرة بديلة لوظيفتها الكلية فيما يتعلق بالخيال الدرامى للمسرحيات .

وفي اعتقادي أن فحص الاستقراء ومسرحيات انطونيو تزودنا بالدليل على أن مارستون حقاً قد استغل ممثليه الفتیان ، ولكن ليس بالطريقة التي ادعاها المتهكمون . وأهم العوامل التي نظرها المتهكمون هي أن هذه المسرحيات اندمجت مع بيئة بول الكاتدرائية بطريقة فريدة بسبب حقيقة أن الكاتب المسرحي والممثل ، والجمهور شاركوا في تطور هذا المسرح الجديد . وقديين ريفرلي جير أن مارستون قد استخدم مسرحيات انطونيو ليقدم جمهوره المختار إلى المكونات المختلفة للمسرح الجديد ، شاملاً نفسه ككاتب مسرحي والمواهب الموسيقية لفرقة التمثيل ، والصفات الوظيفية للمسرح ، وتأثيرات خشبة المسرح ، ونوع المادة الدرامية التي تقدم . ومن الواضح من دراسة جير أن مارستون قد انتهك عن عمد الخيال الدرامي للمسرحيات عن طريق حقن هذه الاشارات من العالم الحقيقي إلى المسرح وبيئة بول . وما يهمنا هنا هو مكون واحد على وجه الخصوص من بيئة بول ، بالتحديد الحضور متعدد الأبعاد ووظيفة الممثلين الفتیان ، والطريقة التي بها مارستون عالج هذا الكون في الاستقراء .

ومن الضروري إدراك أن مسرح بول يختلف عن المسارح الأخرى بطريقة رئيسية زودت مارستون بإمكانية خلق متعدد في مسرحيات انطونيو . وطبيعياً فإن مساحة المسرح تعتبر " عارية " حتى يحددها التجهيز كما كان محلي محدد مثل Bartholu-mew Fair , watling Street Venice , The Forest of Arden أو هدف ليس محدداً في قالب بلا أبعاد لعالم سخي . وكتاب المسرحيات في كل العصور استفادوا من هذه الخاصية الأساسية لمساحة المسرح عن طريق تحديد المحلية بطريقة تثير الارتباطات التي بطريقة ما تثير عالم الوهم المخلوق في المسرحية . وخشبة المسرح المجددة نسبياً في عصرى اليزابيث وجاكوب زودت شكسبير ومعاصريه بحرية خاصة في استخدام الإحساس بالمحلية بهذه الطريقة . على النقيض فإن خشبة مسرح بول لم تكن " عارية " ولكنها آتت مزودة بنظام من الارتباطات بفضل ارتباطاتها الوظيفية والحسية بكاتدرائية سانت بول . وقد كانت جزءاً من عالم محتوي في ذاته : فالمرح لم يشارك فقط مساحته مع الكاتدرائية ، ولكن مع أشخاصه الممثلين أيضاً .

وبالإضافة إلى أداء المسرحية فإن الممثلين الفتیان تعلموا " معرفة " الموسيقى من كبير المشددين الكاتدرائي ، وهذا الفن قدم كإرشاد كاتدرائي والذين تلقوا تعليمهم

المسيحي على يد كاهن كاتدرائي ، ودرسوا القواعد والبلاغة في مدرسة سانت يول ، وأخيرا عاشوا بداخل فناء الكاتدرائية . وعلاوة على ذلك ، فإن الفتيان من وقت لآخر لعبوا دورا في عريضة Inns of Court. وهكذا فإن الممثلين الفتيان في مسرح سانت يول حملوا إلى خشبة المسرح شخصية محددة مسبقا كانت على وجه الخصوص غنية بارتباطات العالم الحقيقي التي يمكن استغلالها تماما .. والوعي المزدوج ، عند جمهور يول بالممثل باعتباره منفصلا عن الدور كان مختلفا تماما عن ذلك الذي يشهده ممثل جيد التأسيس أصبحت عليه عروضه السابقة شخصية سابقة على المسرحية . ومثل هذا الوعي كان يشمل ، ضمن أشياء أخرى ، إدراك بالبيئة الدرامية المعاصرة لعروض " العلماء " في مدرسة النحو وفي المستويات الجامعية . وبالنظر إلى هذا التشابك المعقد لبيئة العالم الحقيقي مع مساحة خشبة المسرح ، فإن من المدهش أن نجد فوكس ومايكل شابيرو وساخرين آخرين يحصلون " الوعي المزدوج " عند الجمهور فقط في موضوع تفاوت الحجم . و الاشارات الذاتية للممثلين الفتيان كان يمكن حقا حسب كلمات شابيرو " تذكر الجمهور بما يعرفه بالفعل ، ولكن جمهور يول بالتأكيد كان عنده أكثر يذكر به مجرد أفعالهم الفتيان .

(١١)

دعني وباختصار أراجع تقليد العرض المدرس وملامحه الرئيسية كما تتصل باستخدام مارستون لمثليه الفتيان . وكان التقليد يشمل العروض التي يقدمها طلاب مدرسة النحو لغرض ممارسة المعرفة الخطابية والمهارات المتصلة بالإلقاء الشفوي . وفي كتابه اعتذار للممثلين يدافع توماس هيوود عن الأداء التمثيلي من جانب الفتيان ضد هجوم أنصار التطهر بالاستشهاد بالموقف التقليدي تجاه أهمية تلك المهارات : وفي كتابه ad Caium Herennium يطلب تولي خمسة أشياء في الخطيب : الاختراع ، التنظيم ، البلاغة ، الذاكرة ، والنطق ، ومع ذلك فكل هذا لا يعتبر مكتسبا بدون الشيء السادس وهو الأداء ، ومن هذه الأشياء الستة كان أداء الطلاب يتعلق أساسا بالذاكرة والنطق ، أو التذكر و السطور ، والأداء ، أو الاشارات الضرورية للإلقاء المؤثر . ويأتي الاستقراء مباشرة من تقليد العرض المدرسي ويستغل ارتباط العالم الحقيقي للممثلين الفتيان بهذا التقليد . والاستقراء عند مارستون يخلق الوهم بأن

ممثليه الصغار كانوا ممثلين شرعيين ليس فقط لأن في استطاعتهم إلقاء السطور ولكن لأن نطقهم وإشارتهم كانا يرتكزان على معرفة صحيحة بنظرية البلاغة . ولو أن الجماهير الأولى في مسرح سانت بول كانت تتكون من الأصدقاء والتابعين من Inns of Court كما يعتقد بوجه عام ، فإن مارستون لم يكن في وسعه اختيار طريقة أفضل لكسب استحسان الجمهور .

وهذا التفاعل للاستقراء ووعي الجمهور بتقاليد العرض واستخدام مارستون لمثليه الفتيان يحدد وظيفة الاشارات الذاتية المتعددة داخل المسرحيات ، ولكنه لم يلحظ . ومن هنا فإن الاستقراء كان بؤرة اهتمام لجدل شديد لأن من الواضح أنه يخدم وظيفة تعديل رؤية الجمهور للوهم الدرامي التالي خاصة فيما يتعلق بالممثلين الفتيان، منذ كايوتى وفوكس ، ظهر اتفاق جماعى بأن الاستقراء يؤكد مكانة وسن الممثلين الفتيان لكي ينقلوا الاهتمام إلى ناحية ما من مسارح الكبار . وهكذا فإنه كان ينظر إلي الفتيان كمحركين للسخرية من المسرحيات المهجورة وأداء فرق الكبار ، من أجل السخرية من اساليب أداء الكبار أو التهكم من بساطة أداء الكبار وفعلا فإن الهدف ليس تحويل وعى الجمهور فيما وراء بيثة بول إلى عالم مسارح الكبار ، كما توحى بذلك هذه الآراء . ولكن صفات الاستقراء مقصورة على بيثة بول نفسها ، وعندما تظهر مجموعة من الممثلين على خشبة المسرح " مع أشياء في أيديهم : عباات تغطى مظهرهم " فلاهم ولا خشبة المسرح صار لهما شخصية أبعد من تلك التى بالفعل يستحوذون عليها بفضل مكانهم فى بيثة بول . وخشبة المسرح فى الواقع تظل جزء حسى من الغناء الكاتدرائى ويظل الممثلون منشدين عند بول . والوهم المخلوق فى الاستقراء يستغل ارتباطهم بتقاليد عرض مدرسة النحو .

وفى ذلك الوهم فإن هؤلاء المنشدين يتجمعون ليجهزوا واجباتهم التى فى هذه الحالة إعداد الأدوار للعرض المدرسى . ومع ذلك فإن هذه المجموعة من العلماء قد ماظلت بدرجة كبيرة حتى فى سياق النزعة الصبيانية فى هذا الاتجاه . ويبدأ جاليتزد مناقشة الاستقراء بإشارة وقتية محزنة فى الاقتراب من الاهتمام الأول فى مثل هذا الواجب :

" تعالوا ياسادة ، تعالوا ! ستعزف الموسيقى للدخول ... هل أنتم مستعدون هل أنتم مكتملون ؟ " وإجابة بيرو تميز مرحلتى " الكمال " الضرورى . ووفقا للذاكرة أو

التذكر ، فليس هناك مشكلة : " الإخلاص ، نستطيع أن نقول أدارنا " ولكنه ليس عنده أبسط الانكار عن كيفية الانتقال من التذكر الناجح إلى النطق والإشارة " لكننا جاهلون بأى شكل علينا أن نوزع تمثيلنا ونزعة مارستون لكى يصدم الجمهور ليست واضحة ولا مؤثرة . وبشكل لا يصدق فإن الفتيان لم يتدربوا بعد ، وعلى خشبة المسرح ينتظرون الموسيقى الافتتاحية ! ومثل هذا الكشف كان كافيا لهز ثقة أى جمهور يحضر ليلة الافتتاح . ولكن هذا التأثير موجه بشكل متعمد لتجهيز الجمهور لوهم الاستقراء ، والذي يبين أن الفتيان يمتلكون عمقا وعرضا فى المعرفة البلاغية التى تضمن عرضا صادقا بالرغم من الماطلة الزائفة .

واستراتيجية مارستون أكثر من خلال الإضافات الكلامية فى النص المطبوع للاستقراء ، الذى يحدد أدوار الممثلين بالتناقض مع أسمائهم الحقيقية . وفى العديد من الاستقراءات فإن العكس هو الذى يحدث - كما هو الحال مع ويل يلاى ، سينكلو . كاندبيل وبيربيدج فى المقدمة الاستقرائية ، إلى The Malcontent . وفى مثل هذه الحالات يتفق النقاد عامة بأن الهدف من الاستقراء هو تذكير الجمهور باصطناعية عالم المسرحية . وهذا ليس حقيقيا فى هذا الاستقراء . وهنا فإن الشخصية الدرامية تحدد كمجموعة من الأسلوب البلاغى والإشارة للذات تطورا كجزء من مناقشة الاستقراء . لأحد الأدوار . وكون أن الإضافات الكلامية فى النص المطبوع ليست زائفة تشير إليها حقيقة أن النص نفسه يذكر عشرة أدوار ، بما فيهم الكلام المباشر إلى الممثلين الثمانية على خشبة المسرح فى المقدمة الاستقرائية . وشكوى مارستون فى « خطاب للقارى » الذى يقدم The Malcontent أن المشاهد المخترعة فقط لينطبق بها يجب أن تنشر لكى تقرأ ، له علاقة واضحة . والتأثير السمعى للصور البلاغية والتأثير البصرى للإشارات المصاحبة هى الملامح البارزة التى حاول معالجتها كما يوضح ذلك الاستقراء . بالإضافة لذلك ، فإن التوجيه المسرحى الأولي يبدو وأنه يشير إلى صورة مسرحية حيث ملابس الممثلين تكشف بينما تظهر الأدوار المختلفة فى اغطا الإشارة والكلام البلاغى لديهم .

ويقدم جالتيروز ، البرتو وفليش تعليقا وتوجيهات فى الاستقراء . ويفعلهم هذا ، " علامات " جالتيروز تشخصه " كمتعلق " بالرغم من أن هذا الاصطلاح لا يلحظه

انطونيو بشكل محدد والذي يختلف حالة مستمرة من القلق خلال الاستقراء بسبب أدواره المزدوجة . وهذه اللمسة الكوميديّة تقوى بشكل مؤثر الوهم الغير مكرر

وأيضاً ، فإن الصور البلاغية السائدة أوصفات الأسلوب تضاف إلى مطابقات ثابتة لا تتغير . ولغة فوروبوسكو الطفيلية تتصف بـ " دغدغة المدح الزائد " أو جمل ثناء جاهزة لأي مناسبة . ولغة الأحقق يسيطر عليها الـ mimesis والتي تتحدد هنا كـ " إعطاء صدى للمسخرية " . ويقلد فليش الأسلوب البلاغى لفوروبوسكو بشكل مؤثر لدرجة أن الفتى الذى يؤدى دور انطونيو " ينال التكتة " ، يقاطع بالاشارة إلى الشكل الذى يسود هذا الأسلوب : " ما كل هذا الإسهاب ؟

وبالطبع ، فإن هناك الاشارة المقتبسة كثيرا "

" rampum scampnm , mount Tufty Tamber Laine " والتي طبقها البرتو على ماتزاجينتى . والإشارة ليست تحذيرا للجمهور ، بأن المسرحية سوف تسخر من النجاح القديم لمسارح الكبار ، ولكنها تعمل داخل بيئة بول كبقية الاشارات . وبالنسبة لألبرتو فهي تتابع فى الحال مع ملاحظة أن أسلوب ماتزاجينتى العالى القديم " طبيعى لدوره . وبالنسبة لتمثيل برجاردوك الحديثة ... " والهدف الذى تضعه الإشارة الكاملة هو أن دور ماتزاجينتى مكرر بشخص خاص ويمكن تحديده جزئيا وفقا للأسلوب البلاغى . وهى يعطى الانطباع بأن جماعة العلماء النحويين هذه قد تعلمت أن تتعرف على الاساليب من خلال ألقابها .

وبالإضافة لذلك ، فإن تحديد الدور عن طريق الأسلوب البلاغى تستكمل بالإشارة إلى الحركة والملبس ومن هنا ، يطلب بيرو أن " يكبر فى تفكيره " بمعنى أن يجعل إلقاءه يتطابق مع العواطف والموضوعات القوية التى تعبر عنهم بلاغة أسلوبه العالى الخطابى ويعرف الإيماء أيضا كلفة : ويعدنذ هكذا اصنع اطارا لشكلك الخارجى ... ، ويقدم البرتو عينة من الإيماءات التى تتوافق مع " الشكل " المتعرف عليه بسهولة شكل " السلطان الثباه " وهى إشارة تكررت فيما بعد فى استقراء انطونيو . وبعد إنشاد مكونات متصلة للخلفية البلاغية وعرض براعة بلاغية تناقض أحجامهم ومواهبهم المفروض أنها بسيطة . وأثناء الدورة الاستقرائية يتم وصف ثمانى أدوار باستخدام اكنيكات قياسية للصورة البلاغية descriptio personis . وأربعة من

الممثلين يشدون الاهتمام إلى موضوعات الاختراع المستخدمة في الوصف ويختتم فليش « جرعة روح » في دوره بالإشارة إلى أن الوصف مكون من « مساعدين محليين » مشيرا إلى الموضوعات « موضوعات / ملحقات » ويبدأ انطونيو وصقة لدور جاليتزر: « إنه يوصف بالعلامات » المناسبة لوصف شخص ساذج أو رجل شديد التأني بلا شخصية . وبالمثل فإن المساعدين المحليين « مكان الميلاد » و « الجنسية » كلها تستخدم في شخصيات بيرد والبرتو في ماتزاجنتي ويوصف البرتو من موضوعات « الثروة » و « العمال » وبالإضافة لذلك ، هناك ثلاثة أدوار تصنف كأشياء مكررة ، بالورد و « كأمق » ، ماتزاجنتي ، « براجادوك » ، وفوروبو سكو « منافع طفيلي » أعطى التوجيهات و يتعجب بيرو في ثقة : " أو هذا كل شيء ، فلا تخاف ، سأضع الأمور في نصابها الصحيح ، ومن المفترض أنه يعرف مافيه الكفاية من عرض جاليتزو القصير لخلق دور صادق . وتلاعب بيرو بالألفاظ يكشف التفاعل بين مظهر الممثلين وظهور شخصياتهم في نصابها الصحيح ، يشير إلى إزالة عباءة بيرو للكشف عن ملابس الدوق الداخلية وهي رئيس جزء رئيس من الشكل الذي يعرض بيرو وهو يعلن : " من لا يستطيع أن يفخر ، يمر بيده على أن يفخر ، يمر بيده على الشعر ويختال ؟ وإشارة نورويديسكو المتضمنة " اننى أنظم خطابي على عادة دوري " وكذلك تبدو لنودي نفس الوظيفة . ومعالجة أكثر تعقيدا للعبادة والملابس تبدو أنها مقصورة في التفاعل بين انطونيو فلوريزل والبرتو . وتحت العباءة القلنسة ، تنكر فلوريزل يغطي ملابس انطونيو الأساسية ولكن يسمح لأنطونيو بأن يشير إلى الجزء المكشوف (" سوف اكبر جاهلا ... كيف ولكن لأحزم بنظوني ") . وكلمة البرتو " آه ، لا تؤجلها أبدا ، لأن النساء يلبسن صورة بلا بنظلون " تستغل حقيقة أن كلا الملبسين يمكن رؤيتهما في الوقت نفسه ، وهما يقدمان صورة بصرية لهذه الحكمة البالية .

وأحدى النواحي الشيقة للوهم المخلوق في الاستقراء هي وعى الممثلين الفتيان بوظيفتهم الواضحة كممثلين يؤدون دور الوهم وإدراكهم بتوقعات الجمهور الانتقادية واستجاباتهم لعرضهم . وبالنسبة للأولى فإن ادراكهم بوظيفتهم التمثيلية تثار من خلال الاستخدام المتكرر للمصطلحات " مسرحية " (سبع مرات) ، أداء ، (ثلاث مرات وأكثر مغزى ، الاستخدام الميكرو لكلمة " يتنحل شخصية " مع التمثيل كإشارة محددة للكلمة ، استخدام أسسه بقوة اعتذار هيود . وفيما يختص بالوعى بتوقعات

الجمهور ، فإن انطونيو يعبر عن اهتمامه بخصوص أدواره المزدوجة ويخشى أن " سوف يسخر منى " . وعندما يشك فى تناسب دوره كمفلوريزل " انتنى صوت لتمثيل سيدة! " فإن البرتو يطمئننه : " إن أمازون يجب أن يكون له مثل هذا الصوت ... " وعلى افتراض أن التبادل " مباشر " ، فهو أدبيا-يشير إلى أن صوت الولد الذى يؤدى دور انطونيو - فلوريزل قد تعمق وأصبح " مثل الرجل " ، ومن هنا فإن الولد يشك فى أن الجمهور سوف يصدق تقمصه لشخصية الأنثى . والمشكلة الثانية تتضمن البراعة المطلوبة فى تحول أدوار الذكور والاثاث .

ويفسر انطونيو نعم ولكن عندما علمنى الاستعمال الأداء ، لأصل إلى النقطة الصحيحة فى دور السيدة ... سأكون جاهلا عندما ينبغي على أن اصبح أميرا شابا مرة أخرى . وهو يستخدم الاصطلاح أداء بال ضبط كما يفعل تعليق هيودو المقتبس فى مرحلة سابقة ، ويأخذ تعليقه بشكل جيد لو أن الإشارة إلى الأنثى فى الإلقاء مختلفة كما يشك . وفى مثال آخر ، يصحح البرتو رؤية فوربوسكو المتضخمة عن قدراته التمثيلية بالإشارة إلى توقعات الجمهور الانتقادية . وعندما الأخير يتفاخر بأن سوف أداعب إحساس bella graziosa madonna ... فإن البرتو يقطع جزءا منه بالرد " لقد وعدت بأكثر مما أمل فى أن يؤمن أى متفرج بالعرض " وتأثير هذا النوع من التفاعل بين الممثلين والجمهور هو إقامة رابطة من الاحترام المتبادل الذى يخالف التنافر الموجود فى معظم الاستقرارات المكتوبة للفتيان .

وباختصار ، فإن مارستون يبين أن الممثلين الفتيان يعرفون ماذا يكون التمثيل عن دراستهم للممارسة والنظرية البلاغية فى مدرسة النحو . أو ، من الأصح القول بأن فى الاستقراء ، مارستون يخلق الوهم بأن المنشدين عند سانت بول هم طلاب بلاغة مؤثرين، قادرين على المشاركة فى مائدة مستديرة من النقد البلاغى ، يحددون الاستعارة عندما يسمعونها ، يكونون وصفا مرتجلا للأشخاص ، يقلدون الأسلوب البلاغى لدور الزميل ويحكمون على رؤية الجمهور . والتأثير التراكمى للاستقراء ليس ، كما يعتقد عامة ، يهدف إلى تعزيز الفكرة الأساسية لعدم التجربة أو التناسب . وعلى العكس تماما ، فإن الممثلين الفتيان ، الذين استبعدهم انطونيو ، يغززون ثقة بالنفس مؤسسة فى تمكّنهم من البلاغة التى تفريهم بأن يتهدوا بعرض بدون بروفة ما عدا مناقشة قصيرة لمبادئ.

البلاغة والتي تحدد أدوارهم الشخصية . ومن المدهش أن نتأمل كيف يتفاعل ناظر مدرسة الفتيان مع وهم الاستقراء ، لو كان يقف في الأجنحة وبالنسبة لجمهور بول ، مع ذلك ، فلا بد أنه كان مشهداً مطمناً ومبهجاً ، وهذه المجموعة من الطلاب من المحتمل أنها بدت مصقولة جداً ، بالمقارنة بممثلي مدرسة النحو العاديين .

(٢)

وعلاوة على ذلك فإن مارستون يد وهم الاستقراء إلى طقس المسرحية . وفي داخل هذه المسرحية ، فإن الحدث المهم في الإشارة إلى التمثيل والنواحي المختلفة للغة يبدو مخصص لتعزيز الوهم بأن الاستقراء يخلق الممثلين الفتيان والمصطلحات البلاغية (على سبيل المثال) (Synecdoche) يمكن ملاحظتها حوالي ١٣ مرة . والشخصيات النمطية أو أنماط اللغة تذكر حوالي ١٢ مرة . بالإضافة إلى ذلك ، فإن الشخصيات يعلقون على لغتهم أو لغة الآخرين عشرين مرة تقريباً . وعدم مناسبة اللغة للتعبير عن العاطفة السامية تلحظ أربع مرات . وعديد من الشخصيات يكررون الكلمات والعبارات التي استخدموها في أدوارهم الاستقرائية مؤسسة بذلك تذكيرة قوية بشخصياتهم الاستقرائية . والمسرحية تجمل بهذه التذكرات الكلامية ، ويطلق مارستون العديد من هذه المشاهد أما مع فليش أو انتقادي شبه استقرائي والذي يعزز التذكيرة المقصودة ، ووصف تكتيكات الأشخاص تتضاعف في المسرحية . واهتمام الاستقراء بالإشارة يظهر مرة أخرى : في إحدى النقاط ، تطلب فلاقيا ثلاثة سطور لتكتب قائمة بانجازات روزالين التمثيلية بينما الأخير يعرض إجادته للإشارات الأنثوية . وبالمثل يمارس بالورد وتعبيرات الوجه في خمسة وعشرين سطراً ، تذكيرة لتعليق ممتد في Institutes Inshhntes على الموضوع . وأيضاً فإن مارستون قد يكون أضاف تذكيرة جديدة عن أدوار العالم الحقيقي للفتيان والتي لم تشاهد من قبل في الاستقراء . والطبيعة الحماسية في خطاب انطونيو الافتتاحي وخطابات أخرى عديدة خلال كلتا المسرحيتين ، مع استخدامهم للجناس الاستهلاكي ، والسجع ، والنحو الملتوى ، قد يكون المقصود فيها إشارة الارتباط مع تقاليد العرض المدرسي حيث " حماقات بالية في العصور القديمة ، كانت حدثاً قياسياً .

وبالإضافة ، فإن اهتمام الاستقراء باستجابة الجمهور تمتد إلى المسرحية ، أما المقدمة فهي تعتذر عن أى " مشاهد وقحة " قد ينتج عنها العرض بسبب الماطلة الظاهرة للممثلين والتي تتطلب من " المستمعين المحترمين " أن يستجيبوا فى تساهل مع " ابتسامات لها غمز " أكثر من " حواجب العين الملتوية " .

وأنا اعتقد أن التأثير المرغوب هو الاستحواذ على استحسان الجمهور بالنسبة للممثلين الموهوبين ، يستطيعون ليس فقط أن يخلقوا أدوارهم بدون بروفة ولكن أيضا ينغمسون فى تعليق نقدى معقد عن مادتهم وهم يرونها من وجهة نظر الجمهور . وبالمثل ، فإن خروج البرتو الواضح من وهم المسرحية . " هنا ينتهى دورى فى كوميديا الحب هذه " يثير وهم الاستقراء عند الطلاب بشكل واع وهم يؤدون ادوار درامية تقودها ليس فقط معرفتهم بالبلاغة ولكن بمعرفتهم بالأسلوب الأدبى أيضا . وإشارة انطونيو إلى عالم الوهم داخل المسرحية " ... هنا خشبة مسرح سارة / معظم متفرجى مأساتى المرغوب فيهم ، لها تأثير مشابه .

وهؤلاء ونواحى أخرى من وهم الاستقراء عند الممثلين الفتيان تظهر بتردد مساو فى انتقام انطونيو . وبالرغم من أنه شخصية جديدة لم تظهر فى الاستقراء ، فإن باندالفو يعبر عن نفس الوعى المركب المبتدع من أجل الممثلين الفتيان . وإشاراته إلى البلاغة والتمثيل تظهر فى صراعه مع العواطف الراقية ، لأن دوره يصبح مصبوغا بإدراك علاقة التمثيل بالشعور . والوعى بحركة الجسم أو الأداء على المسرح باعتبارهما مختلفين عن تعبير الذات يضافا إلى الادراك المصقول والمبتدع فى الاستقراء . ومرة أخرى فإنه الممثل الفتى فى الوهم الذى تولد من شخصية مدرسة النحو فى العالم الحقيقى . وبالمثل ، عند باندالفو وهو " يتهيا للعمل فيما بعد " لماذا كل هذا بينما أنا لم أمثل إلا جزءا / مثل فتى يمثل تراجيديا ... ، والاشارة تحرك بشكل مباشر تراث مدرسة النحو . « ومثل فتى » ليست انعكاس ذاتى على الأقل ، ولكنها تفرق بين هذا الممثل الخاص والطبقة العامة للممثلين . وهنا كما فى أى مكان آخر ، توجه جهود مارستون إلى إظهار أن ممثلى بول الفتيان مصقولون وقادرون على حمل وهم الكبار .

وفى الحقيقة فإن خطاب انطونيو الختامى يركز على الافتراض بأن الجمهور سوف يجد الفتيان ناجحين فى القيام بأدوار الكبار . وبطريقة أخرى ، فإن رغبته فى أن

التأمل " يشغل قلمه في الكتابة " ، فإن تراجيديا موت ميليدا كان يمكن فقط أنه يذكر الجمهور بأن الفتیان لا يتناسبون مع أدوارهم . ولو أن مسرحيات انطونيو كانت تعنى أو مثلت كمسرحيات ساخرة ، فإن تعليقات انطونيو كانت يمكن أخذها فقط كسخرية ذاتية تتبع ساعتين من الفكاهة الهزلية تتولد من عدم مقدرة الفتیان على أن يتركوا مثل هذا التأثير على الجمهور . وكون أن " التماس " انطونيو " مباشر " والغرض منه إثارة " الدموع " وليس الضحكات ، واضح من نغمة المقطع ، والذي يخف ، بخلاف الحدث العادى عند مارستون . وليس هناك سببا حقيقياً للشك فى جدية الالتماس . وسوف يكون متماشيا مع الحكم الذى نطق به جونسون فى Epitaph on "Saloman Pavey" الشهيرة ، الدليل الدرامى العالى المعاصر لقدرة الفتیان على إشارة ردود الفعل . وفى تصور Epitaph فإن Pavey يأخذ شخصية رجل مسن بشكل مؤثر لدرجة أن الأقدار خدعت فى أخذه مع أنه كان فى الثالثة عشرة من عمره . وليس عجباً أن كابوتى ، وفوكس ، وشابيرو ، وبقية الساخرين صامتون تماماً بخصوص الـ " Epitaph خاصة حيث إننا قد عرفنا طويلاً بأن Pavey كان عضواً فى فرقة بول عندما كانت تعرض مسرحيات انطونيو .

وإنزع مارستون بوجه عام بين خداع الاستقراء وخداع المسرحيات ، حيث يستمر الممثلون الشبان فى أداء أدوار طلاب مدرسة النحو الذين يؤدون المسرحية . وقد اقترحت اليزابيث يرلينج أن خلق مارستون للوعى البلاغى المعروض فى هذه المسرحيات يهدف إلى صبغ شخصياته بوعى ذاتى عالى وهكذا يميزهم عن شخصيات المسارح العامة . ونستطيع فهم هذا القول جيداً ، طالما تذكرنا أن الوعى البلاغى ينتقل إلى المسرحيات كجزء من الشخصية الخادعة المتكررة من أجل الممثلين الفتیان فى الاستقراء .

وأخيراً فإن معالجة مارستون للبيئة الكاتدرائية تشمل النواحي الأخرى لشخصيات العالم الحقيقى للفتیان كمنشدين . وقد أقر جير تفاصيل الاستخدام الواسع للموسيقى فى مسرحيات أنطونيو . ويتلأشى تماماً الفرق بين خداع خشبة المسرح وخداع العالم الحقيقى فى هذا السياق . فيكبر صوت كورنتيس على الأقل اثنتى عشرة مرة وبالإضافة إلى الأغاني العديدة بما فيها التسابيح الغنائى ، فإن النص يتطلب موسيقى

من كل الآلات الموسيقية التى تشيع البهجة ، وطبقا لتقدير جبر عن حجم الفرقة فإن بعضا من الموسيقى فى المسرحيات كان يفرقها واحد أو أكثر من الممثلين بملابس العرض. وقد غيرت الـ Praeludium التى كانت تسبق العرض وكذلك الألحان الموسيقية و القضاء خشبة المسرح من خداع عالم المسرحية إلى خزانة العرض من أجل المنشدين الذين يؤدون العرض وهم بملابس التمثيل .

(٣)

وباختصار ، لو حاولنا أن نتعمق فى المسرحيات كأعمال أعدت للمسرح ، كما يقترح فوكس ، فمن المستحيل أن ننسى أنها عروض قدمها فتيان . ويبدو أننا نلح فى السؤال لننسب أى شىء - سوى مغزى ضئيل لتلك الإشارات الذاتية المبعثرة والقليلة التى يمكن أن تزيد من حجم التباعد ، لو أخذنا فى الاعتبار طبيعة عرض بول ومعالجة مارتسون لجو المسرح . وخشبة المسرح عند بول ، كما نوهت فيما مضى ، ليست عادية والمسرحية التى كتبت للجلوب يمكن أن ينتجها أى جماعة من الممثلين فى أى مكان بدون فقدان الارتباط بالعالم الحقيقى - ومثل تلك المسرحيات ليس لها جذور فى المسارح الأصلية . ولكن يبدو من الواضح أن مسرحيات أنطونيو لها مثل هذه الجذور . وخشبة المسرح الوحيدة القادرة على تدعيم الخداع المتعدد لهذه المسرحيات هى خشبة المسرح عند بول ، والتى توجد فى حياة الأديبة ، مع كل الارتباطات التى تفرضها البيئة . ورؤية هذه المسرحيات كمحاولات درامية متعددة الأبعاد تهدف إلى السخرية ، هذه الرؤية تتجاهل ليس فقط ندرة المسارح ولكن أيضا وعى الجمهور . والمخرج المعاصر الذى يحاول أن يخرج الاستقراء بمجموعة من الممثلين البالغين ، يبدو أنه سيكون مضطر إلى إجهاد نفسه حتى يجعله متصلا . وقد يكون هذا هو السبب فى حذف الاستقراء عند إعادة مسرحيات بيتر بارنز فى مسرح نوتينجهام فى ١٩٧٩ ، حينما كان المشاهدون متحمسين لإنجاح الإخراج . وعلاوة على ذلك ، فإن معالجة مارتسون لبيئة العالم الحقيقى عند الممثلين الفتيان لا تقلل من جدية المسرحيات ، كما يقال تكرارا . وهى تضيف إلى مصداقية الممثلين الفتيان وتدعو الجمهور أن يشاهد المسرحيات متحررا من أى إحساس بعدم تناسب الممثلين لتأدية أدوار الكبار . وبالتأكيد ، توحى تجربة مارتسون مع التراجيديات الانتقامية بأنه كان يهدف إلى أن نأخذ مسرحيات أنطونيو أخذ الجديدة .

ومع ذلك فإن المسرحيات لها جانبها المضىء فى المشاهد المسلية التى يؤديها الممثلون الفتيان ويحدد شخصياتهم لبثيته بول وخداع الاستقراء . وفى هذا السياق ، فهى لا تناقض حفلات التسلية فى الحانات ، حيث كانت الطبيعة المعقدة للخداع الدرامى مشابهة تماما . ومع ذلك فقد تزين أمير بيربول وخطب ، واشتق وجوده الدرامى من حانة جرى ، مكاناً حقيقياً بداخله عرض المهرجان . وفوق ذلك ، فإن المكان الحقيقى فى الخداع الدرامى فى (جيتا جرايرون) لعام ١٥٩٤ كان يتضمن شخصيات حقيقية ومواهب للممثلين على هيئة خطب بلاغية مطولة ، قائمة بتماثيل ساخرة لدنيا الأمير ، وطبعا ، فى استيعاب العالم الحقيقى فى مغازلة الجنس الآخر . وكان الجمهور يتكون من أصدقاء الحانات المدربين على تذوق عروض البلاغة والمهرجانات التى كانت مادة للعبث . وأبعد من ذلك فقد يدفعه الخداع إلى الفضاء المحيط بحانة جرى ، متحولاً إلى توابع فى عالم الأمير الخيالى فى أماكن مثل توتنهام ، كلاركن ديل ، بادنيتون ، هولبورق ، ... الخ " وأخيراً فإن الامر يستحق الإشارة بأن هذا التقدم سار خلال فناء كنيسة سانت بول كان مسموه يتصلى فى مدرسة سانت بول مع خطبة ألهاها أحد أساتذة المدرسة . وكانت فى حوالى ٦٠ سطرا ومكتوبة باللاتينية ومزينة بالصور البلاغية ويصاحبها إشارات مناسبة . وبالنسبة لإدماج شخصيته الحقيقية فى الخداع ، كان الأستاذ ينال الشكر الوافر على التسلية التى قدمها . ويمكننا الافتراض بأن عروض انطونيو يحضرها بعض الحاضرين فى حفلات المسرح ١٥٩٤ . ومناقشتى للاستقراء ومسرحيات انطونيو كان من السهل بدأها من هذه النقطة حيث إننا نرى جنود استخدام مارتسون لبثية بول كعنصر هام فى الخداع المسرحى .

٨- فليب جيمس دولوثربرج والمسرح المصور القديم : بعض جوانب السياق الثقافي

كريستوفر بوف

عندما رد فليب دولوثربرج على دافيد جاريك بتقديم اقتراحاته بخصوص التغير الإداري والمشهدى فى Drury Lane فى ١٧٧٢ ، فإن المسرح الإنجليزى كان يقوم بحل وسط معقول ورفيع زها ، مائة عام . وكان جوهر هذا الحل الوسط يتعلق بالقضاء . النسبى المحدد للجمهور والممثلين والمشهد . وقد كان حلا وسطا يأخذ فى الاعتبار تقاليد الأداء ، التى أسست جيدا ، والتى طورها المسرح قبل ١٦٤٢ ، إثارة وتجديد المشهد واحتياجات الجمهور لعلاقة محددة بوضوح مع الأحداث التى شاهدها وتوقعاتهم الاجتماعية عن كيفية سير المسرح .

وأنا أهدف من اقتراحي بأن عروض لوثربرج قد أعلنت عن انهيار هذا الحل الوسط وتضمنت إعادة تقييم راديكالى القضاء المسرحى . وليس فى نيتى أن أحاول أن أطفى على لوثربرج حالة من الثورة المسرحية الواعية ، فالمعلومات عن عمله المسرحى متفرقة ولم يترك لنا أى نظريات . وبالإضافة لذلك ، كما أثبت سيبيل روزين فيلد ، فإن كل التجديدات المشهدية تقريبا ، التى كانت تنتسب أحيانا إلى فترة زمنية فى المسرح قد ظهرت فى شكل ما على خشبة مسرح لندن قبل وصوله إلى إنجلترا . ويتضاعف المغزى المسرحى للوثربرج أولا ، لقد جلب خطابه إلى جاريك وبمارسته فى المسرح أثارا وتكتيكات ، التى كان لها وجودا عرضيا داخل الممارسة المشهدية . ثانيا ، كونت هذه التكتيكات رؤية جديدة مترابطة للبعد المسرحى ، رؤية كانت تمثل نقطة تحول فى تقاليد العرض وكان لها تأثير كبير على المسرح فى المائة عام التالية . لقد كانت كما أعتقد ، رؤية توقعها وسار فى خط مواز لها التفوق الثقافى خارج العالم الصغير لمسرح القرن الثامن عشر . فقد ظهرت لغة جديدة للمسرح ساد فيها النحو وقواعد اللغة للمسرح حتى انكشف تركيبها اللغوى الخاطىء ، من خلال هجوم الواقعية الثلاثية الأبعاد ووهج الاضاءة الكهربائية أثناء الأعوام الأخيرة من القرن التاسع عشر .

وفى طلبه أفكار مشهدية جديدة فى سنوات ١٧٧٠ ، فإن تصرف دافيد جاريك قد يوصف بأنه أما يتفق مع دوره الإدارى كوسيط للتذوق المسرحى وأيضا مع نموه

الشخصى كرجل زمانه ، أو كاستسلام للضغط من Covent Garden وعرض
Valtefau مسرحى عند أول بيان له والذي صيغ بوضوح فى مقدمه التشيينية الشهيرة
لجونسون فى ١٧٤٧ .

وبالطبع فإن المدير ذو الضمير الحى والذي أشار إليه خطابه كذلك ، لم يستطع
جاريك تجاهل المنافسة . ومن خلال جون ريتش فإن ، Covent Garden أخذت
بعض السنوات قبل أن تعلن أرائها وظلت بانتظام تستورد المواهب المشهدة الأجنبية
لكى تقدم مشاهد محددة لهذا المسرح . ولكن بالرغم من أنه لم يكن أبدا منعزلا عن
المعركة المسرحية ، فإن جاريك يبدو أنه تحرك نحو علاقة جديدة مع " جمال الصوت "
وأبهة العرض تدريجيا وفى وقته المناسب .

وتظهر الرحلة الأولى إلى فرنسا فى ١٧٥١ أنه تأثر بالمؤثرات المشهدة التى رآها ،
ولكن يبدو أنه متردد بخصوص تجهيزات خشبة المسرح فى الكوميديا الفرنسيه .

وانتى افترض بأن شكوك جاريك تشير إلى تركيب الجمهور القائم على أى جانب من
خشبة المسرح التى كانت حقا تعيق الخداع المشهدى . ولولا المثل ، فإن تقارب هذا
الجمهور سوف يكون جذابا على ثلاثة جوانب . ومهما تكن شكوك جاريك ، فبوجه
عام نستنتج أن هذه الرحلة الأولى فيما وراء البحار لم تزد فقط من شقته ولكن أيضا
وسعت من تذوقه للمسرح كفن متعدد الوجوه . وربما قد يكون شعر بأنه فى يوم من
الأيام سوف يستطيع أن يوفق بين " الحس " و " العرض " .

وقبل سفرياته الأوروبية الممتدة التالية ، أخرج جاريك رائعة (انطونيو وكليوباترا) فى
١٧٥٩ وقبل نهاية نفس العام تحدى ريتش بإعطاء " معنى " للعرض الإيمائى الصامت
فى تقديم أول مهرج ناطق فى (غزو المهرج) . وتوضح جولة ١٧٦٣ - ١٧٦٥ جانب
آخر فى شخصية جاريك مما يزيد من الاحساس بالشعور بأنه مع Drury
Lane كانا " مستعدين " لأفكار لوثر بورج . وتمتلىء خطابات جاريك بتقارير عن
اهتمامه الشديد بالمناظر الطبيعية والمكان . إننى أبحث عن القديم والنادر من الصباح
إلى المساء ، هنا ما أرسل بقوله وهو فى روما . وخلال سفرياته كان يجمع الكتب
والمطبوعات وأيضا الأفكار المشهدة العلمية لوضعها موضع التنفيذ فى Drury
Lane . وتوقيت هذه الجولة كفاف حيث إن Heraulameum (١٧٢٨) و

Pompeii (١٧٤٨) نشر لتوهما فى Leamt ichit a Ercolano فى (١٧٥٧) ونشر جون وينكيلمان تاريخ الفن القديم فى ١٧٦٤ . وقد عاد لتوه صديق جاريك الدائم ، روبرت أوام ، من دراسته للآثرات والتي استغرقت ثلاث سنوات ، عاد فى ١٧٥٧ وبالطبع فإن Laokaan لليسنج كان على وشك الجسى . فى ١٧٦٦ .

وأثناء الفصل الذى تبع عودته فى ١٧٦٥ ، فإن تعديلاته على الممارسة المسرحية أخذت مغذى أكبر . فقد أفرغ المسرح من الجمهور بحلول فصل ١٧٦٢ - ١٧٦٣ . وقد أزال الشمعدانات المعلقة كمصدر رئيسى لإضاءة خشبة المسرح وتوازن مع أضواء مقدمة خشبة المسرح حتى يكون إنزال اللببات كلها تحت خشبة المسرح لها تأثير على تعميم ضوء خشبة المسرح وقد قدم أيضا كمصدر هام للضوء لوح خشبى رأسى من ماسكات اللببات التى كانت تعلق خلف ال Wing Shutter . وبينما كان إزالة الجمهور من على خشبة المسرح مقياسا للمساعدة على إبقاء المكانة المسرحية للممثلين ، أخذين فى الاعتبار استجابة جاريك للممارسة فى الكوميديا الفرنسية ، فقد بفسر الأمر ربما على أنه رغبة فى إزالة عنصر بصرى حتى ولو كان المقصود التضحية بدرجة من الود مع الجمهور .

وأثناء الفصول المتعاقبة قبل انشغاله بلوثر بورج ، يمكن رؤية جاريك وهو يكرس نفسه أكثر وأكثر لمثل هذا "الجمال فى الصوت" وأبهة العرض ، وبانتظام فإن زيادة عدد الراقصين والموسيقيين فى الفرقة ، وإتقان أكثر على المشاهد والملابس الجديدة ، فقد كرس وقتا وجهدا أطول لانتاج "مسلياته" . وفى هذا السياق فإن التسلية تعبير مطاط مثل الـ "bur letta" ويصفه داركينهولز فيما بعد فى القرن :

" من بين عدد من الغرائب تتعلق بالمسارح الانجليزية قد يؤخذ فى الاعتقاد المسرحيات القصيرة والتي تسمى تسليات . وهذه فى معظمها تتكون من خليط مبهج من المحادثة والاغنية والرقص ، والديكور مذهل ... "

والانسحاب من المنافسة الجادة مع Covent Garden على الاخراج المسرحى لتتويج جورج الثالث فى ١٧٦٠ ، فإن جاريك الآن اقتحم المنافسة بمتابعة (الحدث الكبير) Stratford Shakes peave Jubilee فى بداية سبتمبر ١٧٦٩ " بتسليته " المسماة The jubilee مع التقدم المشهدى لشخصيات شكسبير ، وهذه

عرضت تسعون مرة أثناء ١٧٦٩ - ١٧٧٠ . وقد نشر جورج كولمان فى Covent Garden مسرحية رجل وزوجة أو The Skespeare Jubilee . وبالرغم من أنه لازال الحاكم بلا منازع فى مهنة التمثيل ، فإن جاريك بالفعل قدم أقل وأقل ، أقل من عشرين مرة أثناء فصل ١٧٧١ - ١٧٧٢ . وأصبح انشغاله متصلا أكثر باختراع مادة جديدة لإدارة الفرقة التى زاد عدد أعضائها إلى خمسة وعشرين بحلول عام ١٧٧٠ . والتراث النقدى ، فى هذه النقطة ، عادة ما يشدد على إسترداد جاريك لبعض المواهب المشهدة الحديثة ، مخرجا " تسليية " شعبية . وبالرغم من أنه كان مسارا للموضه أن يتم إسترداد المواهب ، فليس من المحتمل أن سمعة لوثر بورج الفنية ذاعت فى إنجلترا . وهناك اقتراح بأنه ربما قد تعرف على سير فاندونى وربما يكون قد عمل فى المسرح الفرنسى ولكن ليس هناك أى دليل على اقتراح أنه قابل جاريك بسجل من النجاح المسرحى . وخطاب التقديم والدليل على الرسومات والأسكيتشيوات التى ولا بد أن يكون لوثر بورج أحضرها معه و يبدو أنها كافية لتكريس المدير الحريص للراتب الضخم ٣٠٠ جنيه إسترليني و الذى طلبه لوثر بورج لعمل أول ثلاثة شهور فى نهاية فصل ١٧٧١ - ١٧٧٢ .

وخطاب لوثر بورج إلى جاريك مباشر . والحكم من خلال ملاحظاته الافتتاحية ، فقد كتب حسب طلب جاريك من أجل معلومات أخرى . ومن الواضح من خلال السطور الافتتاحية أن ما يقترح هو منهاج جديد نحو الديكور المشهدى بكل آلاته الضرورية وهذا ليس خطابا من الرسام يطلب فيه السماح بأن يصمم انتاج منفرد أو مجموعه من المشاهد .

ولقد لوحظ بالفعل أن تفكير جاريك قد يكون دفعه تجاه مثل هذا الموقف قبل تلقيه خطاب لوثر بورج . ومع ذلك أننى أعتقد أن هناك عوامل أخرى تعمل كنتائج طبيعية لمساعدتنا فى فهم مدى وتضمنات هذا الخروج عن المألوف . ومن الآن فإنه يمكن رؤية خشبة المسرح كروية بصرية كاملة ومتجانسه لعالم لا يشاركه جمهوره الحاضر - " نافذة على العالم " لتفريج سلى أساسا . وهذه هى الذروة الفنية فى الرؤية البصرية للمشهد الواحد للنهضة الإيطالية ، النتيجة الطبيعية لتقديم انيجو جونز لقوس خشبة المسرح ، ليس فقط كواجهة مبنى ملائمة وخدعة خافية ولكن كتعبير هندسى لمفهوم كامل عن المسرح .

وفى الجزء الأخير من القرن الثامن عشر فلاد من رؤية هذا كخطوة " متجانسة " جدا اتخذها المسرح سواء ظهر لوثر بورج أو لم يظهر . وهكذا فإن الأمر يستحق أن نأخذ فى الاعتبار الأنشطة الثقافية الأخرى فى هذه الفترة . " والتركيب " المرتب للمناظر الطبيعية الانجليزية من خلال بستانين العظماء ، السلطة والتحكم الموحد للذات أعطيا لبراون أو همفري و تتوازي معها مطالب لوثر بورج .

وقد وضع براون بالفعل اساس منزل جاريك فى هامبتون فى ١٧٥٤ . وكثير من فيلات الريف فى القرن الثامن عشر كان بها نوافذ مثل أقواس خشبة المسرح التى من خلالها يمكن رؤية الصورة الموحدة لمناظر الريف الطبيعية مع غرائبها المتكررة . والفصل الثانى ، والمشهد الثانى من مسرحية جاريك وكولمان The Clon destine Marriage توضح أن السيد سترلينج يتأمل " أشيائه المحطمة التى كلفته ١٥٠ استرليني حتى يعيد اصلاحها " .

وقد تحركت إلى الداخل العملية الموحدة وعندما تركت أسرة جاريك منزلهم فى شارع ساوثامبتون وانتقلوا إلى Adelphi Terrace فى فبراير ١٧٧٢ ، فإن المثل كان عنده داخل المكان كله مصصا ومفروشا تحت اشراف آدام . وكونه مسرورا بتأثير هذا العمل فقد كلف آدام بأن يصمم واجهة مبنى كلاسيكية للفيلا فى هامبتون وذلك بعد سنتين ، وعلى الرغم من أنه أصل كلمة Picturesque متنوع ومعقد ، إلا أن معناها المقبول خلال القرن الثامن عشر يبدو واضحا ، فهى تشير إلى شىء أو وجهة نظر جديدة وتذكرنا بالصورة المرسومة . والحكم على مثل هذه الآراء قام أساسا على تشابه مع رسومات كلود لورين ، نيكولاس بوسين ، وسالفيتير روزا . والمشاهد البرية فى الجبل لهذا الأخير مع ما تتضمنه من نشاط إنسانى زائد لوحظت كتأثير ممكن فى عمل لوثر بورج . ومع السنوات الأخيرة فى القرن ، ازدهرت السياحة والبحث عن الآثار فى كل أنحاء الجزر البريطانية ، وقد ساعد على هذا بدرجة كبيرة التحسينات التى أدخلت فى شبكة مراكب السفر وأخذت الطرق الرئيسية فى الاعتبار . ويعطينا جيلبيه صورة واضحة فى مقالاته الثلاث (١٧٩٢) .

والاهتمام الرومانسى بالعلاقات بين العاطفة الإنسانية والظواهر الطبيعية ، البحث عن معادلات مكانية ومشهدية للحالات العقلية يبدأ هذا الاهتمام تراث طويل من علم

الارصاد الجوية المسرحى ، حطام السفن والبحار العاصفة ، البراكين والزلازل ، ... وإذا أضفنا هذه الظواهر إلى قائمة جلبية سيكون عندنا كل المفردات تقريبا التى تتعلق بمشاهد الكاتب الميلودرامى . ويمكن التعرف على الزوائد الختمية للصور الجميلة كذلك التى تحدث فى المسرح . ويفهرس وليام بكفورد تقاليد العروض فى كتابه " أسر المشاهد الطبيعية " من كتابه القصة الحديثة أو المتحمس الأتيق عام (١٧٩٦) .

والسائح المتحمس الذى يرتاد District Distnit وجبال ويلز فى سكوتلندا بحثا عن المناظر الجميلة سوف يحمل بالتأكيد معه إلى هناك عددا من الاختراعات التى يمكن أن تساعد فى صياغة وتأليف وإضاعة العالم الحقيقى . وانا Claude الجرجاجى أو المسمى على اسم الرسام يبدو أنه الأكثر شعبية . وقد كان يتكون من امرأة محبة قليلا ذو لون رمادى خفيف وموضوعة فى حقيبة مطوية . وكان المتفرج يتطلع إلى المشهد وهو واقفا وظهرة إلى العالم الحقيقى ، ولون المرأة الخفيف كان يساعد فى إضاعة المشهد ويضفى جوا من الرومانسية على التلال البعيدة . ولقد ظهرت الكلمات Locahon و Locational مرات عديدة ومن الواضح أن الاهتمام والحاجة إلى الإدراك الطبوغرافى كان ظاهرا . وبدأ الرسومات الزيتية تظهر بعنوانين مفصلة :

The Llyh-y - Cau, Cader Idris لريشارد ويلسون عام ١٧٧٤ ، هاتان صورتان تمثلان الكثير White Hunse , Chelsea لجيرتين عام ١٨٠٠ ، هاتان صورتان تمثلان الكثير عن الصفات المكانية والبيئية التى كانت مطلوبة . ولقد زارت اليزابيث فوتاجو حدائق فوكسهول فى يولية ١٧٥٤ حيث كان السيد تيرز محتفظا ببقايا Palmyra مرسومة على شكل مشاهد حتى تخدع العين ،

ويبدو فقط من الطبيعى أن عمل المسرح عند لوثر بورج يجب أن يتلقى إشارة متواصلة ومدها للبيئة والإدراك . ويفيد تقرير لمجلة لندن (نوفمبر ١٧٧٤) عن إنتاج The Maid of Oaks كبيريجيون بأن : " كانت أكثر المشاهد جذرية بالملاحظة هى تلك التى تتعلق بمنزل أولدزويرث ، والتى كما أخبرنا قد أخذ من منظر لمنزل لورد ستانلى ... "

وبالنسبة لمعارف جاريك الاجتماعية العديدة فإن هذا لابد وأن يكون قد قدم متعة زائدة حيث إنه فى العشرين من أغسطس فى العام نفسه ، فإن أسرة جاريك استحوذوا

على سمة الـ London Chronicle بتسليمة كبيرة فى حدثتهم فى هابتون للاحتفال بعيد زواجهم السنوى الخامس والعشرين . وبعد الحفلة الموسيقية ، تم عرض " معبد شكسبير وأضيئت الحدائق بـ ٦٠٠٠ لمبة ، وظهرت دكان الحداد فى فولكان ، . وهذا الأخير كان عملا آخر مما استورده جاريك .

وأمكن تحديد الطبوغرافيا المتعرف عليها والمكان كموضوع ساد المسرح . وفى ١٧٧٨ دفع شريدان مبلغ ٣٥ جنية استرلينى كمصاريف إلى لوثر بورج حتى يقوم برحلات استكشافية إلى كنت وحى درى شايريك للاستعداد لجاذبيات Drury Lane الآتية . وأحدى نتائج هذا البحث الصيفى ربما كان أول محاضرة مصورة عن المسرح وسلف البانوراما والديوراما فى القرن التاسع عشر . ويبدو أن عجائب درى شاير (يناير ١٧٧٩) كانت تحتضن الكثير من السياق الثقافى الذى أثرت إليه . ولو أخذنا فى الاعتبار تذوق جاريك الشخصى ، فإن مسرحه وممارسته والحس عند الجمهور كانوا جميعهم ، بطريقة ما ، يتحركون بالفعل نحو أفكار لوثر بورج ، ما هى المتضمنات وفقا للفضاء المسرحى ؟ والحلول العلمية على الرؤية البصرية المشهدة عند لوثر بورج تقوم على امتداد واستخدام دقة لقوانين الرسم المنظورى وقد تفتت العالم الحقيقى للثلاثة أبعاد إلى سلسلة من المستويات ذات البعدين وإذا وضعنا كل هذا بعناية ، واحد خلف الآخر وزخرفناهم بعناية متساوية حتى يمكن للمستويات الفردية أن تنصهر فى بعضها ، فإن البعد الثلاثى الأسمى يمكن أن يعاد تشكيله داخل عقل المتفرج . ومثل هذه الزخرفة كانت ضرورية وإلا كان الظل الداكن يطفو على مستو ويفصله عن السطح التالى لمؤخرة المسرح . وصورة المشاهد المعاصرة الباقية فى دورت يتنولم المضاة بشكل زائد توضع بجلاء الأخطار . وبالطبع فإن سطح الأرضية لابد أن يعامل بنفس الطريقة . وعلى الرغم من شيوع استخدام الصفوف الأرضية اثناء السنوات الأولى فى القرن الثامن عشر وحفا قد استخدمت من قبل جونزوب ، فإن أرضية خشبية المسرح فى أواخر القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر كانت مسطحة أساسا ، بلا ملامع وحمايه من الناحية الدرامية . وكما توضع التصميمات الموجودة للأبد وكذلك فإن لوثر بورج قاد أوركسترا سطح الأرضية وعامله معاملة مشهدة بقدر ما عامل الجوانب ، الخلف والاسطح العلوية فى الفضاء . على خشبة المسرح . وأصبحت أرضية خشبية

المسرح منطقة يمكن رؤيتها بصريا مثل الأجنحة والملابس والسحب ، . ومنطق مثل هذا الالتزام يحقق أقصى تعبير له من الناحية التركيبية والهندسية في الجو - وغيرها في المسرح الآلى فى القرن التاسع عشر .

وهناك مشكلة معمارية ومسرحية وقعت الآن والتي لم يستطع جاريك ولا المصمم أن يقوم بحلها أثناء ممارستهم المسرحية وهذه بالطبع كانت العلاقة الضرورية بين الممثلين على خشبة مسرحهم المحايدة تقليديا والعالم المشهدى الكامل بشكل متزايد . ولقد ظل التوازن قائما من خلال الحل الوسط الرفيع للفضاء المسرحى الثلاثى : مكان للجمهور ، مكان للممثل ومكان للعبارة المشهدة . وكانت العبارة المشهدة مزينة ، ملائمة مكانيا ومن الواضح أن هناك مسرحيات لا تعد سابقة على هذه الفترة التى تتطلب اتصال حقيقى بين الممثل والمشهد الطبيعية . والأورا أيضا مع اعتمادها التقليدى الكبير على العرض المسرحى كانت تحتاج دائما تفاعل بين الممثل والمكان . ولكن انعدام أبواب خشبة المسرح المحايدة مكانيا كوسائل أساسية للدخول والخروج من خشبة المسرح أبقى على علاقة عادلة بين المشهد والممثل . والأماكن المتكررة لدراما ما قبل الرومانسية المسموح بها لنظام مشهدى مخزن ظلت فى مكانها ، عن طريق الممثل وهندسة المسرح . والقطعة المشهورة من حالة المسرح فى ايرلندا تستحق الاقتباس هنا حيث أنها تزودنا بشعور واضح لمكان المشهد الطبيعي قبل عصر لوثر بورج :

" لا بد أن نؤثث خشبة المسرح بعدد وافر من المشاهد المرسومة بما يكفى لتحقيق هدف كل المسرحيات ، والتي فيها لا يوجد أى تنوع كبير ... الخ ،

والتضمنات الكاملة لعرض لوثر بورج ، الوحدة ، التحكم ، التجانس المقترح لكل العناصر هى على العكس من هذه الممارسة والحس الذى حركها . ولا بد من التأكد بأن النظام المختزن لم يختص فى ليلة ، وأن اوثر بورج وخلفائه المسرحيين كانوا مهتمين أساسا بالتمثيل الصامت ، المسرح الموسيقى والتسلييات ولم يكن حتى نهاية القرن عندما اضطرت الدراما " الشرعية " الى استخدام المشاهد الطبيعية كإحدى سماتها .

والاملاح الاساسية للهندسة المعمارية التى أسسها فى سنوات ١٦٧٠ أحدثت القليل من التغيير . ولكن الآن ، فإن مقدمة خشبة المسرح الممتدة الثابتة أصبحت شيئا من الشذوذ عندما تعد على صورة عالم خلاب يمكن ادراكه . ومقدمة خشبة المسرح المعدة

داخل نفس الحجم المعماري ، وحتى سنوات ١٧٦٠ والمضاعة بنفس الشعدانات ، كانت تسمح وتتطلب علاقة خاصة جداً بين الممثل والجمهور وعلى سبيل المثال ، فإن هذا كونه واحداً مع الجمهور جعل ممارسة ارتداء الملابس المعاصرة شيء منطقي وصحيح في الحيز المتقاسم . وكانت النواحي المميزة " للفترة " أو الشخصية مقبولة ومسموح بها حيث قد تكون في لعبة في حجرة الرسم . وحقا فإن ملابس التمثيل المدققة تماما لكل الشخصيات كانت ستظهر ايجابيا من خلال التمشي مع الفضاء المسرحي . وأخيرا فإن الممثل كان مضطرا إلى موائمة نفسه وأن يكون موحدًا - ربما حتى مسيطرا عليه - كعنصر آخر في العالم المصور المخلوق في المسرح . ومن المهم في اعتقادي ، أنه في مثل هذا الخطاب القصير فإنه ينبغي على لوثر بوجج التأكيد على تصميم ملابس التمثيل وتوافقها مع العناصر الأخرى . والتقاليد الدرامية في المسرحية التي كانت واجهة خشبة المسرح تعبيرا عنها لم يقدر لها علاقة مستقبلية مع الرؤية المنضبطة التي بدأت الآن في الظهور في مؤخرة المسرح .

ومهما تكن الأسباب الحقيقية لتقاعد لورثر بوجج المبكر من المسرح - وتحركه إلى ما كان يعتبره أشياء عليا ، مشاكل مالية مع شريدان - فإنه من الحق القول بأن المسرح بينما رحب به لما كان يقدمه ، لم يكن مستعدا بعد لقبول النتائج الكاملة لعروضه . وقد قدمت له الـ Eidu Phusikon فرصة ضئيلة ليتابع تكتيكاته . وقد اضطر المسرح الحقيقي إلى انتظار مبانئ المسارح الضخمة في سنوات ١٧٩٠ ، الاهتمامات القديمة بـ Kemble ومصممه ، كابون ، والنتائج الدرامية الكاملة للحس المصور . رتقى Pizarro شريدان بهذا الحس والممثل ، غالبا ما يشكو ويقاوم ، يأخذ بعيدا عن مكانه المبارك التقليدي مع الجمهور إلى صندوق الخدع خلف قوس خشبة المسرح .

وعلى الرغم من أنني قد أشرت إلى الجمهور بإعتباره سالب جدا داخل هذه العلاقة المسرحية الجديدة فإن السياحة ، الغضب على رؤية المناظر المشهدة وأدائها تبين بوضوح العلاقة العاطفية بين الجمهور والمشهد . وبينما اقترب السائح السيد اوكتيتون ورفاقه من الشاطئ ، الجنوبي لإتيسفولين وذلك عن طريق البحر في ١٧٦٠ فإنهم قد : " نقلوا مع مشهد رائع للطبيعة الصافية ... "

ورؤية المشهد البصرى كعامل مساعد للهروب العاطفى يبدو أنه له أساسه القوى فى القرن الثامن عشر . وقد خلقت القوة العاطفية وجاذبية التصوير شكلا مسرحيا والذي كان من الممكن أن يصبح فى المائه سنة التالية قويا بما يكفى لخلق مادته الخاصة، وإنتاجه الموحد الخاص كذلك .

إن أسباب الاقتتاد إلى ما يسمى بالصيغة الأدبية ، داخل مسرح هذه الفترة أكثر عمقا بكثير مما يقترحه رويل ومن الخطأ الواضح اتهام الطبقة العاملة المدنية من الجيل الأول ، بالرغم من أن هذا عامل هام ، اتهامها بهذه المسئولية الكاملة عن هذا التغير . لقد حاولت الاقتراح بأن البهجة والاهتمام بالمشهد والتصوير لها جذور عميقة عبر الطبقات التى فيها لعب المسرح دوره الكبير . وقد يكون حقيقيا أن القوى التى غذت الخيال البصرى اثناء النصف الأخير من القرن الثامن عشر لم تكن ربما لها تأثير مشابه على الأدب الدرامى .

واستجابة إلى ما يتعلق بالآثار القديمة ، والطبقية ، والمناظر الطبيعية ، والسياحة والمناظر الغاتنة ، وجد المسرح صوتا مختلفا تماما وجديدا . وهذا الصوت عكس فى البداية اهتمامات كل الطبقات . وقد سمحت التغيرات الديموغرافية والاحوال المدنية لهذا الصوت بأن يصبح صوتا للبوريلتاريا ولأول مرة فى فى تاريخ المسرح الانجليزى ، يسيطر على هذا الصوت كتصير . وداخل هذا السياق لرد الفعل الثقافى ، يرى لوثر بوج كحافز رئيسى . واقتراحاته إلى جاريك وعمله المسرحى القصير نظما الممارسة على خشبة المسرح لكى تستجيب أكثر لهذه الحركة ويتضمن عمله التقاليد الخاصة بالعرض والهندسة المعمارية و الفضاء والتى تبنها المسرح لاحقا .

٤- قضاء الخطاب وقطاب القضاء فى لوىس التاسع عىء جاك أنسىلوت باربارا كوىر

قء ىىلو من النظرة الأولى أن هناك شىئ ما خاطىء بخصوص الدراسة التى تقترح فحص استخدام القضاء فى بءاءة القرن التاسع عشر فىما ىتعلق بالتراجىءىء النىوكلاسىكىة الفرنسىة ، حبث إنه فى مثل هءة الاعمال قلما بوءء ما هو أكثر من ءىكور واءء لا ىتغىر ىتحرك فىه الشخصىاء على خشبة المسرح قلىلا . حقا ، كما لاءظ فىكتور هو جو فى مقءمة كروموىل فى هءة التراجىءىء ، كل الءراما ءءءث فى الأنجئة . وعلى خشبة المسرح نرى فقط كما لو كانت صلة العمل ، ىءاها فى مكان آخر ، وىءلا من المشاءء ، ءلحىلات روائية ، وىءلا من الصورة ، لءىنا وصف ، وقء كان هو جو بالطبع معارضا لمفهوم خشبة المسرح كقضاء للخطاب . وقء شعر كتاب آخرون مع ءلك بأن التمثىل المءسوس للقضاء والاءاء كان أقل أهىمة من استفاآتهم الشعرىة فى الخطاب وهؤلاء النقاء اعآبروا التراجىءىء نوعا من المثالىة واءفظوا بقطاب القضاء فى قءءىر أكبر من قءءىها البصرى . ولا ىمكن أن ننزل دراسة القضاء فى التراجىءىء النىوكلاسىكىة إلى ءرئة فحص الاءءاء الحقىقى الملموس . ان ابعاء السؤال أكثر تعقىءا مما قء تظهر لأول مرة . إن مسرءىة لوىس التاسع لءاك أنسىلوت (١٨١٩) والى كآبء بما ىتفق مع قواعد فن التألىف المسرءى النىوكلاسىكى الفرنسى ، ءءور ءول مىءأ صءق كلمة الفرد وءصور ءءوف من الأماكن المغلقة والكسل اللذان أءانهما هو جو كخصائص للتراجىءىء الفرنسىة فى بءاءة القرن التاسع عشر . ولاءء أنها مسرك لآءللل خشبة المسرح كبعد مكانى للمءاءة وللءراما التراجىءىء كونهما Locus لقطاب القضاء ، ققع الأءاء فى ممفس (مصر) فى قصر السلطان . وىءهز المشءء فى جزء من هءا القصر ، وهءة الإءراآاء المسرءىة قءءم لنا مفاآىع هامة فىما ىتعلق باءءءءام القضاء فى لوىس التاسع . ومن ءلمآلآىن اللآىن ىكونان هءا الوصف عن الءىكور ، فإنها فقط ءلمة الآانىة التى ءحمل مغزى لاءراآ المسرءىة . وهءة ءلمة الآانىة - " المشءء ىءهز فى جزء من القصر " هى مع ءلك ءءىرة بالملاءظة بسبب غموضها . إنها نضع الءرواما فى جزء غىر مءءء من العقء ، ولا قءءم لنا أى

معلومات محددة بخصوص ديكور هذا الفضاء حقا ، إن وصفا مثل هذا سوف يبدو وكأنه يبرر وصف هوجو لديكور التراجيديا النيوكلاسيكية بأنه غير واضح ومازال علينا ألا نقلل من أهمية التقييد الحسى لمساحة التمثيل (جزء من) ذلك مما تستدعى انتباهنا إليه هذه الجملة . ومن ناحية فإن هذا التحديد بالطبع يلجم للقارئ ، أو المشاهد لويس التاسع بأن التراجيديا التى على وشك اكتشافها هى دراما منتظمة بمعنى مكتوبة وفقا لمعايير موضوعية عن التأليف النيوكلاسيكى (وحدات الوقت والمكان والأداء الخ) . ومن ناحية أخرى ، إذا اعتبرنا هذا التقييد داخل سياق الوصف الكامل لإعداد المسرح فإن الفرد يستطيع ملاحظة البعد المكاني حيث تكشف الدراما عن الشخصيات ويكون فى نهاية قائمة من الأماكن المنغلقة بشكل متزايد (ممفيس ، مقر السلطان ، جزء من هذا ، القصر) .

وكونه ليس على دراية بتقاليد صناعة المسرح فى المسرح الفرنسى فى السنوات الأولى من القرن التاسع عشر ، فإن الدارس البسيط لتراجيديا أنسبلوت قد يفترض أن الإشارات إلى ممفيس وقصر السلطان فى أول جملة لإخراج المسرحية تحدد اهتمام الكاتب الدرامى بما يطلق عليه " اللون المحلى " وكما رأينا فإن التضييق المتزايد لمساحة التمثيل يحو الصفات المميزة لمكان وزمان المشهد المسرحى الشرقى الغربى . ولا يرى الذهاب إلى المسرح ممفيس أو التصميم الهندسى الفريد للقصر المصرى ، فقط يرى مساحة داخلية غير محددة التى هى بلا صورة محددة . وما هو أكثر كما نعرف فى المسرح الفرنسى فإن الديكور المعتاد للدراما التراجيديا كان (القصر القياسى) المستخدم فى الأعمال المعدة فى كل الفترات التاريخية أو الأماكن الجغرافية . ويكون استنتاج أن هذا المكان والزمان غير النظم لم يحذف أى هدف ١١٠ من السابق لأنه منسوج فى خيوط محادثة المسرحية حيث يحرك سياق تاريخى اجتماعى الذى يقوم أساسا على المعنى وتطور الدراما .

ولم يقال كل شئ عن البعد المكاني الحقيقى حيث تتكشف تراجيديا أنسبلوت فى جملتى الوصف عن الديكور . ولابد لنا من الأخذ فى الاعتبار أيضا الطريقة ، التى بها تتحرك شخصيات القصة فى المساحة المحددة فى بداية العمل . وزمان ومكان خشبة المسرح الواحدة فى لويس التاسع توصى بتثبيت محدد ، ثبات يبدو ، كأنه يتفق

مع حالة الشخصيات كمساجين وسجائين . (مهزومين في معركة تؤدي إلى تحرير المعبد في القدس ، فإن الفرنسيين يحتجزون من أجل القدية وذلك على أيدي المسلمين) وكونه مدركاً بأنه سوف يوبخ على هذه الأشياء الغير محتملة ، فإن انسيولت واتباعه كانوا سجناء كلمة الشرف وكفرسان ومسيحيين مخلصين لعهدهم ، فقد أطلق العنان لهم في القصر . وما هو أكثر فإن وصول ورحيل الشخصيات من المشهد كان يعلن عنه في المحادثة بالإشارة إلى صوت اقتراب وقع الخطوات أو أصوات بعيدة عن خشية المسرح أو بالإشارة إلى تلك الظروف التي تفسر حركاتهم . وفي كل مثال ، فإن تحجوال الشخصيات يحركه الحاجة إلى الانغماس في الحديث . وتوضح هذه الملاحظة في لويس التاسع ، أن خشية المسرح هي فعلاً الفضاء للخطاب وأن كل الأداء المنطور في هذه المسرحية هو كلامي . وبشكل ما ، ومع ذلك ، فإن هذه النتيجة هي أقل أهمية وبالتأكيد أقل دهشة من اكتشافنا لأنماط الحركة والتقييد - حركة في التقييد تظهر باستمرار خلال المسرحية . وسوف نفحص هذا الجانب في الدراما مرة أخرى .

ومناقشتنا لحركة الشخصيات على خشية المسرح وخارجها نقترح أن الأجنحة ، على الرغم من كونها غير منظورة للعين ، ليست فراغاً في داخله يقع عليه الممثلون عندما يتجادلون مساحة التمثيل . على العكس ، لحنية أمل المفكرين مثل فيكتور هوجو ، فإن كل الداء الحسى في لويس التاسع يقع في الأزمنة والأماكن التي لا يستطيع المتفرج رؤيتها . وعلى الرغم من ذلك فإن الذهاب للمسرح يزود بمعلومات كافية لمساعدته على تخيل الأماكن التي تمتد أبعد من ذلك وتشمل خشية المسرح المرتبة . وهكذا فإننا نعود إلى الحملة الأولى في إخراج المسرحية والذي أخبرنا بأن الأداء يقع في ممفيس ، في قصر السلطان واللغة المستخدمة في وصف هذه الأماكن هي لغة الشعر لدرجة أنها تخلق صورة في عقل المستمع ، ومثل هذا الخطاب لابد من اعتباره وظيفي من ناحية التأليف المسرحي . ويتم تصوير القصر بالإشارات المتكررة إلى أبوابه وسجونه وجدرانه . وتقع ممفيس خلف القصر ، المدينة التي وصفت بأنها إفريقية وآسيوية ، مصرية وسورية ، مدينة على ضفاف النيل بالأردن في الإمبراطورية المسلمة ، ومن الخطأ أن نضحك على مثل هذه الجغرافيا غير الدقيقة حيث إن الهدف منها ليس تحديد موقعاً محدداً ولكن لتحديد سياق وإطار الدراما المؤداة في المساحة . وهكذا فإن

الكلمات " حافة " وشاطئ " ويلاج " التى تتكرر فى كل وصف فى المكان والزمان المحلى والتي قد تجلب إلى العقل صورة من الانفتاح ، بدلا من ذلك تأتى لتشير إلى الحدود والحواجز وسلسلة الأماكن المحددة التى تتحرك نحو الخارج من خشبة المسرح إلى الأتق " تخلق بشكل طبيعى فى قلوب وعقل الأسرى المسيحيين حين جارف إلى بلادهم . وفى محادثتهم ، فإنهم كانوا يستحضرون فى ذهنهم صورة فرنسا البعيدة أو الغير متصلة بالمساحة القريبة من خشبة المسرح . والكلمتان " بعيدا عن " وبعيدا من " يرتبطان دائما بالحقول والسماء وسكن الأبوبون والتى يتذكرها الصليبيون بندم وحين لا يتقطع . إن مفاهيم وانفصالهم عن هذه المساحة من المساندة والحب والراحة يشار إليها مرة أخرى من خلال وصف المكان والزمان حيث يجدون أنفسهم كغرباء وليس من الغريب عندئذ أن هذه الدراما التراجيديا التى تتفتح مع كل الشفقة الموجودة فى السؤال ، داخل جدران مخفى هل كتب على المسيحيين المستبعدين سوء الحظ الدائم ؟

وهكذا فإن خطاب لويس التاسع يصل إلينا عن طريق الإشارات الكلامية والمعلومات الموجودة فى الإخراج المسرحى . وبالرغم من أن المتفرج عادة يرى فقط أصغر الثلاث حلقات المذكورين فى وصف الديكور ، فإن عقله يعطى الوسيلة ليستحضر ليس فقط تلك الأماكن الملاصقة لخشبة المسرح ولكن أيضا مساحة ثالثة حيث يعزل عنها للأبد الشخصيات السجينة ، ولو حققت المساحة المنظورة للمخاطب امتداد أفقى كبير وإحساس بالعمق عن طريق الخطاب الكلى فى المساحة ، فإن هذا التأثير الشعري لا يقلل من الإحساس بالتقييد والحرية المحدودة للحركة ، والذين يحددون مصير الشخصيات . وعلى العكس وبالرغم من أن لويس واتباعه يدخلون ويخرجون عن مساحة التمثيل بلا صعوبة واضحة ، فإنهم لا يفقدون أبدا حالهم كأسرى فى النفى . ببساطة إنهم يغامرون فى مكان آخر من سجنهم .

٢ - خطاب القضاء

ما معنى أن نضع أمام الجمهور مجموعة من الشخصيات ينطلق صدى صوتهم من السجن - على الرغم من أن السجن بدون قضبان ؟

هل هذا المكان والزمان ، حتى فى غياب الديكور الحقيقى " مساحة غير محددة " كما يسميها فيكتور هوجو ؟

من الواضح . وكما لاحظت أن فيلد أبرزت في دراستها عن " كلام الرجل في السجن أولا وقبل أى شئء هو إعلان عن السياق اللغوى أنا فى السجن " وبالإضافة إلى تحليلنا عن الفضاء للخطاب ، حينئذ ، ينبغي علينا أيضا فحص خطاب الفضاء فى لويس التاسع . وكما سنرى بالرغم من أنه قد يكون غير ملموس ، فإن مكان وزمان هذه الدراما أساسا للمشروع التراجيدى عند أنسيلوت .

ولو أن خشبة المسرح لا تظهر نفسها كسجنا إما عن طريق الديكور أو انفصالها المحكم عن كل المساحات المتصلة ، فإن المتفرج حينئذ لابد أن يخبر أنه يشاهد مساحة من التقييد ولهذا فإنه ليس غريبا أن خطاب لويس التاسع مملوء بالإشارات إلى حالة الصليبيين كأسرى وإلى احتجازهم الطويل فى قصر السلطان . ومن المحتمل أن يكون من الناحية الاستعارية أكثر من الناحية الواقعية فإن السلاسل التى كان مربوطاً فيها الأسرى كانت تدوى بشكل أكبر فى الخطاب عنه على خشبة المسرح ومع ذلك فهى تساهم بشكل كبير فى جو الرعب والدمار الذى يعنى إثارة عطف الشاهد على حالة هؤلاء الضحايا . وعلاوة على ذلك ، فإن مصر والقصر دائماً ما يوصفون " بالشاطىء المميت " والمكان القاتل ، فى عبارات فيها الصفات التقليدية للمقررات الفرنسية النيوكلاسيكية تتغلب على كل وزن تراجيدى ولو أن هذه الملاحظات جلبت إلى العقل اسم ارسطو فإن أول كلام عن ديكور السجن يترجم كالاتى : " اننى ألهم الرعب والشفقة ، ولم يكن انسيلوت بالتأكيد هو أول ولا آخر الكتاب الدراميين الذين أدركوا هذه الرسالة واستقلوها .

والرسالة الثانية التى ربما يعلنها الديكور هى : انه مكان تستعبد فيه القوة كل الرجال - ملوكا وعبيدا . ولا يطلق سلطان مصر فقط على نفسه سيد المكان حيث سجن لويس واتباعه ، ولكن أيضا يؤكد تحكمه فى مصيرهم . ومن ناحية أخرى فإن المساجين يرون احتجازهم كهبودية ويرون انفسهم كهبيد لموقف ليس لهم سيطرة عليه . والعلاقة بين السيد والعبد التى يجعلنا النص نقبلها فى البداية تكذب فى النهاية من خلال تطور الأداء وفى الفصل الأخير من الدراما فى انقلاب ساخر للمصائر فإن السلطان الذى كان يتفاخر بسيطرته على المكان يصبح سجيناً فى قصره الخافض بينما لويس الذى كان أسيراً عند يمتح السيطرة على القطر المصرى . والرفض المذهب لهذا

العرض من جانب ملك فرنسا يخفف من تأثير الدرس الذى تبدو المسرحية وكأنها تسوقه . إن القصر هو مكان فيه يصبح كلا من السجن والسجين مسجونان . القوة البشرية خيال ونتيجة الصراعات بين الرجال المحبوسين داخل ميدان طموحاتهم لا تعتمد كثيرا على قوتهم الفردية كما تعتمد على تلك القدرات التى فوق طاقة البشر والتى تمس مصيرهم .

وتعبر هذه القوة السوبر عن نفسها فى خطاب القضاء . ولقد رأينا بالفعل كيف أن مجموعة الأماكن المنغلقة المتلامسة (ممفيس ، قصر السلطان ، جزء من القصر) تنف فى اتجاه معاكس تماما من أرض فرنسا البعيدة كما لو أن الديكور يقول " أنا من هنا وليس من هناك " . ومن زاوية أخرى فإن الكلمات الزوجية مثل إفريقيا - آسيا / أوروبا / مصر / فرنسا ، ممفيس / باريس لا تعلن فقط فكرة النفي ولكن تقدم أيضا سياق تاريخي اجتماعي . وهذا ربما يرى بشكل أوضح إذا لاحظنا أن هناك مجموعة أخرى من أدوات الربط الجغرافية الموجودة فى لويس التاسع والتى لم نفهمها بعد . وفى دراما انسيلوت ، فإن مصر تقدم بالتناقض ليس فقط مع فرنسا ولكن أيضا مع بيت المقدس ، ومفيس و ليس فقط مع باريس ولكن أيضا مع القدس . وهذه الروابط توضح أن الصراع بين لويس التاسع والسلطان هو جزء من معركة أكبر بين المسيحيين وغير المسيحيين ، بين المؤمنين الحقيقيين وغير المخلصين لله . وإذا لم يكن هناك أداء ملموساً على خشبة المسرح ، فإنه بسبب الحركات الحقيقية للتاريخ وليست بسبب الرجال الذين يلعبون دراما الأحداث الفردية ، وإنما هى القوة الغير شخصية والغير منظورة التى تحركهم فى الحياة .

والرسالة الأخيرة لديكور التراجيديا عند انسيلوت قد تترجم هكذا : " أنا فضاء الوهم " والوهم بأن الرجال أحرار فى تأثيرهم على مجرى التاريخ هو كما قد رأينا تنكره الدراما بشكل متضمن . وبالتأكيد فإن الحركة فى السجن تأخذ مغزاها الرمزي الكامل فى هذا السياق . قد يتجول الرجال ، يمثلون ، أو يعتقدون أنهم يملكون القوة ، ولكن لا شيئا من هذا كله يوحى بأى سيطرة فعلية على مجريات حياتهم .

وعلى مستوى آخر ، فإن ديكور المسرحية اللامتثلى والمرسوم قد يرمز إلى رفض التدخل السطحي للفضاء فى الحياة الحقيقية مع فضاء الدراما ، قد يرمز إلى التأكيد

على خشبة المسرح التراجيدى كبعد مكاني للرؤية المثالية . وكما أوضحت دراستنا للويس التاسع ، فإن العرض المسرحي للتراجيديا لا يتطلب خدمات مصمم الديكور أو من يؤمن بالمذهب الألكي حتى يتم فرضها بالقوة ، المشهد يمكن رؤيته بوضوح بعيني أوديباس العمياء .

وفي الاعتراف بخشبة المسرح التراجيديا كبعد مكاني مثالي ، يجب علينا ألا نغض النظر عن الرؤية الأيدولوجية التي تقلل من التركيب الفني الذي هو لويس التاسع ولم يكن تذوقاً ألا يهتم بالمعاسن الفنية لتراجيديا أنسيلوت الذي جعل لويس الثامن عشر يكافئ الكاتب الدرامي على عمله . ولكن من المحتمل أنه . الملك المستعبد والذي يمكن رؤيته في مسرحية استيلوت ثم نظرة للعالم ولجريات التاريخ التي أكدت على حقه في أن يحكم . إن قصه الملك المهزوم والمنفى والمنعوع من العودة إلى مكانه الحقيقي في فرنسا تتضمن مقارنات أكثر من اللازم لحياة لويس الثامن عشر حتى يمكن الهروب من الاهتمام الملكي واهتمام الجمهور . ويمكن اذن اعتبار تراجيديا لويس التاسع كناية عن المصير الملكي . وهذا المصير - كونه يقدم على اتفاق مع الإله يتضمن خروج مؤقت من الرحمة وفترة نفى من الجنة - لفرنسا والتي اتبعها تحرير واستعادة . وإذا نظرنا إلى الأمر في هذا الضؤ ، فإن عودة لويس الثامن عشر إلى السلطة تصبح طبيعية ، حدثاً حتمياً في تاريخ فرنسا .

إن السؤال عن الفضاء المسرحي في لويس التاسع عند أستيلوت هو أكثر تعقيداً من التذوق الأولى للمشكلة . وبالرغم من أنه قد يكون روجي ، فإن مكان وزمان هذه الدراما يصبح هاما لكل من الأبعاد التراجيديا للمسرحية والرسالة الأيدولوجية التي تسوقها .

١٠ - الفضاء المسرحي في المسرحية التاريخية القرائية

عند بيرون

جون جاتون

لقد أسر المسرح والتاريخ لوردبا بيرون في شبابه وسيطرا عليه خلال حياته . وكونه راعياً مخلصاً للمسرح تقريبا من سن الخامسة ، فقد ادعى أنه لم يستطيع مقاومة الليلة الأولى لأى شىء ، ولدة عام ١٨١٥ - ١٨١٦ خدم فى اللجنة الفرعية للإدارة فى المسرح الملكى فى Drury Lane وقد سجل فى كتاباته أنه من اللحظة التى استطاع أن يقرأ فيها " عاطفته الكبيرة كانت التاريخ " وبين إبريل ١٨٢٠ ويولية ١٨٢١ وبينما كان مقيما فى إيطاليا ، أدمج بين هذه الاهتمامات بكتابة ثلاث مسرحيات درامية تاريخية بالشكل النيوكلاسيكى . الأولى هى مارينو فاليريو وتتعلق بدوق فينيسيا الذى شق فى ١٣٥٥ لتأمره مع عامة الشعب المضطهدين للإطاحة بالجمهورية والثانية ساردانا بالوس والتى تروى الساعات الأخيرة لملك آشوريا الأخير نصف التاريخى المسالم الذى يتحاشى الأسر عن طريق رعاياه الشائرين من خلال التضحية بالنفس . والثالثة هى The Two Foscari والتى فيها يجبر الإحساس بالواجب دوق القرن الخامس عشر بأن يحكم على ابنه بالتعذيب والنفى الدائم بسبب جرائمه ضد الدولة .

وفى المقدمات إلى تراجيديا الشعر الحر ، ادعى بايرون أنه قد كتبها ، ليس من أجل خشبة المسرح ، ولكن من أجل الدراسة ، مسرحية مارينو فاليريو هى الوحيدة التى مثلت فى حياته وبعد ذلك وبدون إذن منه " استقبلت بيرود " فى Drury Lane فى ١٨٢١ ، وقد سحب العرض بعد سبع ليالى .

ويوجه عام فإن العلماء قد عملوا على أساس أن بايرون صادق فيما يقول وهم يقرأون التاريخ كمسرحيات قرائية . ولكن حتى الذين اعتنقوا عن المحاسن الدرامية للمسرحيات يبدو وكأنهم يقللون من أهمية الدليل الداخلى بأن بايرون صمم هذه المسرحيات من أجل العرض . وإنما كان يلاحظ وحدة المكان النيوكلاسيكية ، فإن فصل نصوصه وفقا لتنظيم المسارح الإنجليزية المعاصرة ، وبالتحديد مسارح لندن الكبيرة Drury Lane و Covent Garden .

وبعد إعادة بنائها فى اوائل القرن التاسع عشر بعد الحرائق المدمرة كان لكل من Drury Lane و Covent Garden داخله المتشابه ، وكانت خشبة المسرح القديم تنقسم إلى جزأين : مقدمة خشبة المسرح والتي كان يتم عليها عرض معظم الأداء ، ومكان خلفى أكثر عمقا يحيط به كإطار الفتحة المقوسة ومخصصة أساسا للخلفية المشهدة بالرغم من أن الممثلين الذين كان فى استطاعتهم الدخول والخروج من خلال المشاهد الجانبية ، كانوا يتحركون بحرية زائدة فى هذه المساحة . وقد أمدتنا أبواب خشبة المسرح بطريق مباشر إلى مقدمة خشبة المسرح و Drury Lane الذى أعيد لافتتاحه فى ١٨١٢ كان له مقدمة خشبة مسرح يبلغ عرضها ٧٠ قدم تقريبا عند حافتها الأمامية ويبلغ عمقها ٢٠ قدما ، تسندها فتحة يبلغ عرضها ٣٣ قدما وارتفاعها ٣٠ قدما . والجزء العلوى من خشبة المسرح كان يشكل ٤٨ قدم آخرين حيث أن العمق الكلى لخشبة المسرح ٦٨ قدم ، وقد ادعى وايت أنه باستثناء حالات العرض المسرحى فإن المشهد نادر ما كان يمتد فى العمق أكثر من ٣٠ قدما من الحظ الأمامى لخشبة المسرح . وفى محاولة لوضع الممثلين بشكل دائم خلف القوس ، داخل اطار صورة، فإن وايت قد أزال أبواب خشبة المسرح ، غير أن اعتراضات الممثلين أجبرته على إعادة بنائها . ولقد اختفت فى موسم ١٨٢٢ - ١٨٢٣ اثنا التغييرات الداخلية التى وضع تصميمها Covent Garden لروبرت سميرك ١٨٠٩ ، فإن مقدمة خشبة المسرح ، والتى تبلغ ١٠ أقدام فى العمق ، كان تصل إلى ٤٢ قدم بعرض المقدمة وتضييق إلى ٣٨ قدم و٦ بوصات عند الفتحة . وكان القوس أكثر من ٣٠ قدم فى الارتفاع مع خشبة مسرح خلفية تبلغ ٥٦ قدم فى العمق - وقد احتفظ مسرح Covent Garden بأبواب خشبته المسرحية حتى ١٨١٣ .

وطبقا لكاتب سيرته جون جولد ، فإن بايرون اعترف بأنه كان جاهلا بـ كيفية جعل الناس يظهرون على خشبة المسرح ويقادرونها فى المشاهد ومع ذلك فإن أبواب خشبة المسرح كانت تسمح له بأن يشير إلى الاتجاه فى ساردانا بوليس .

وقد حدث التقاليد المسرحية من الحركة الممتدة فى الفضاء . ولكى يحكى قصصه فإن بايرون قد دافع عن الوحدات النيوكلاسيكية . ويتكثيف الأحداث وإزالة الحبيكات الثانوية حاول بايرون أن يجد وحدات الزمان والأداء . وقد عامل وحدات المكان بمرونة

أكبر . وفى مارينو فاليريو فإن بايرون نقل الأحداث خارج القصر الدوقى فنقل مكانهم وزمانهم التاريخى إلى أماكن أخرى من فينيسيا ، لكى يخرج الدوق فى اجتماع المتأمرين بدلا من وضعه دائما فى محادثه مع نفس الأشخاص . وسار داناوبوليس محصورة على حجرة ملكية واحدة بينما The Two Foscari تتكشف فى قاعة زنازنة سجين ، وفى شقة الدوق الخاصة . وفى النص ، فإن الآداء يتحرك بشكل سلس من مكان إلى مكان كما هو الحال فى مارينو فاليريو . فى نهاية المشهد الأول فى غرفة فى قصر يسرع أحد الموظفين إلى الدوق ومعه رسالة ، والمشهد الثانى يفتتح مع فاليريو فى مسكنه ، ينتظر بشغف الوثائق ويختتم المشهد الأول من الفصل الثالث بفاليريو وهو يقتاد من الباب الخارجى إلى اجتماع مع المتأمرين ويظهرون وهم مجتمعين فى منزل فى المشهد التالى . ومثل هذه التنقلات السريعة حثت فارداك على أن يلاحظ بدون إضافة أن مسرحيات بايرون هى سينمائية من حيث التركيب . وفى إحلال المشهد على الشاشة فإن الصورة الواحدة تمتزج بالتدرج مع صورة أخرى والآلات التى غيرت وحددت الفضاء المسرحى فى مسرح ريجنسى سمحت لبايرون بأن يحقق تأثير بصرى مشابه على خشبة المسرح .

وبشكل متزايد فى أيامه ، كانت الكانافاة المرسومة والمفوفة على بكرات وكذلك جهاز المسرح الذى كان يرتفع وينخفض من خلال قواطع فى الأرضية ، كل هذا ساعد فى تغيير المكان والزمان . ولكن التغييرات المكانية السريعة التى وضعها بايرون كان يمكن إنجازها بشكل أفضل وذلك من خلال استخدام ما يعرف بـ backshutters والتى يطلق عليها " مشاهد " وهو اختراع معروف منذ عصر النهضة . وجهاز المسرح هذا الموضوع فى داخل إطار يكون خلفية مرسومة .

علاوة على التغييرات المعتادة للمشاهد ، فقد قدم مارينو فاليريوا استخداما جديدا لعنصر الأبواب . من هنا نلاحظ دوى شدة هذه اللحظة عندما رفع الجلاذ سيفه فوق رأس فاليريوا وهو يجثو على ركبتيه عندما علق بيرون الحدث المسرحى . إن تعميم كاملا أثناء العرض يعد شيئا مستبعدا ، حيث إن القاعة يجب أن تحتوى على شئ من الإضاءة أثناء العرض ، تماما مثلما يجب أن تظل الستارة الرئيسية مرفوعة ولا تنزل إلا بنهاية العرض .

بالإضافة إلى أن الممثلين يجب ألا ينزلوا من على خشبة المسرح بشكل واضح . إن حركة الأبواب تعطى ثقل مؤثر لأحداث العرض وتمهد الطريق لظهور الحجرات فى المشهد التالى .

إن وضع الحادثة بين اثنين من المتأمرين ووداع الدوق لزوجه يشهدان بالفهم الراعى لبايرون فيما يختص بأعمال المسرح الحقيقى . وكل من هذه المشاهد يتبعه مشهد أكثر إتقاناً . ولكى يسمح بترتيب أعداد المسرح بشكل أكبر أثناء العرض الفعلى . فإن الطول المناسب كان يؤدى عادة قبل إغلاق مصاريع الأبواب . وفى هذه الأثناء فإن منطقة خشبة المسرح العلوية المختلفة كانت تجهز بمشاهد خلفية أو ستائر وقطع تركيب أكبر حجماً . والمشهد التالى والذى يؤدى على ذلك الجزء من المسرح الواقع أمام الستارة المسدلة يمكن أن يخفى العملية المفككة . ومحادثات المتأمرين من عامة الشعب وفاليريو ودوجاريسا تزودنا بالمشاهد المختلفة والمهمة لكل من مقتضيات الحبكة ومقتضيات مكان وزمان خشبة المسرح .

إن مسرحية سار دانا بوليس تتطلب إعداداً مسرحياً معقداً بشكل كبير - محركة جنازته مفروضة . وفى هذه المسرحية فقط لاحظ بايرون وحدة المكان ، قاصرا الأداء على " قاعة فى قصر نينفيه الملكى " . فى خطاب إلى جون موريس حذر بايرون قائلاً اهتماماً بالوحدات - والتى هى هدفى الأساسى فى البحث . ونتيجة لذلك لم يستطع أن يكتب مشهداً واحداً ، يجهز فى مكان مختلف ويؤدى إلى مصاريع أبواب مقدمة خشبة المسرح ، والتى كانت تخفى ترتيب الركाम المعد لإضرام النار (المحرقة) . ولكن هناك تقليد آخر قدم حالا . ولكى يتم تزيين خشبة المسرح فإن الممثلين غالباً كانوا يدورون على الأثاث أمام الجمهور مثل المنضدة فى فاليريو والمأذبة فى ساردانا بولس والمكتب والكرسى فى فوسارى . وفى هذه الموضة اليدوية أمرنا بايرون بالمحرقة . وطبقاً للترجيحات المكتوبة وكما بأمر الملك ، الجنود تدخل ...، وهكذا فإن بايرون قد نقل العمل المسرحى الروتينى إلى تأثير مسرحى حفظ الوحدة المكانية بينما زاد من درجة التوتر وأضاف إلى المشهد من الناحية البصرية .

وللمساعدة فى فهم " بساطة الحبكة " والذى كان هدفاً له فى The Two Foscari فإن بايرون استغنى عن التركيبات المعقدة . ومع ذلك ، يتطلب الأداء مشهد

طبيعى لثلاثة أماكن . وكما فى مارينو فالبيرو ، فإن الشقق المنزلقة فى خطوط متعرجة كان يمكن أن تخرج مثل هذه التركيبات على خشبة المسرح بالسرعة التى ظهرت بها فى الصفحة . وفى السطر الأخير من الفصل الثانى ، فإن الدوق فوسكارى وفى حديث له مع زوجة ابنه فى إحدى قاعات القصر يصمم على زيارة ابنه السجين ، وفى المشهد التالى فإن الشاب يقدم وهو فى زنزانته . وفى نهاية الفصل الرابع فإن القائد المغوض ينوى زيارة فوسكارى . وتغير فى مصارع الأبواب ينتقل فى الحال الجمهور من القاعة إلى شقة الدوق حيث ينتظر المجموعة .

إن الأبعاد الحقيقية لخشبة المسرح المألوفة عند بايرون سمحت بمشاهد عرض مسرحى ضخم يحضره أعداد كبيرة من الناس وغالبا كان الممثلون يواجهون قاعة استماع دائرية تقريبا بقطر ٧٥ قدم مع جدار خلفى من الصناديق على مسافة ٥٣ وتسعة بوصات من حافة ذلك الجزء الواقع من خشبة المسرح أمام الستارة المسدلة وكان السقف ٤٨ قدم فوق الأرضية . ونعل الفرس فى Covent Garden - بأربع طبقات وشرقة مسرح عالية - كان له قطر يبلغ ٥١ قدم و ٦ بوصات ، نفس بعد قاعة الاستماع عن مقدمة خشبة المسرح الأمامية . وكان كل مسرح يتسع لحوالى ٣٠٠٠ متفرج تقريبا . وكان ما يمكن أن يخترق هذا المكان هو فقط الاعلان الخطابى الذى يصاحبه إشارات ومشاهد مؤثرة ولقد واجه بايرون بنجاح التحديات البصرية والصوتية فى المسرح وذلك بجعل محادثة أبطال روايته تناسب هؤلاء الممثلين الذين كانوا يسيطرون على المكان . وفى مقدمة مارينو فالبيرو قال إنه لم يكن باستطاعته رؤية أى شىء أفضل ، كممثلين غير جون كمبل وأدموند كين فى سلوكياتهم المختلفة ! ولأن هذه الاعمال التاريخية لم يقصد منها أن تمثل على خشبة المسرح ، فقد صنع الخطب الكلامية التى صهرت العناصر الرئيسية من أساليب الأداء المتناقضة لكتاب التراجيديات المعاصرين الذين كان على دراية جيدة بعملهم . وقد دمج تكتيك كمبل بمثل التعامل مع الوقفات المتكررة ، الذى أدى إلى عرض أقل تلقائية ومدرّس بشكل أكثر . وقد شرح والتر سكوت بأن الانجلاء الفنى ، قد أجبر كمبل أن يوفر جهده ويحتفظ بها لانفجار العواطف التى أعطاها تأثير رفيع . وبينما زرع كمبل دراسة الكلمة والآداء لقيادة خشبة المسرح ، اعتمد كين على إتخاذ وضع خاص وإشارات متقطعة ، وما أطلق عليه كينتس صوت " الاستمتاع غير

الموصوف " . وتزدخر مسرحيات بايرون بفقرص التمثيل المسرحي المصمم للأبعد المكاني . وتتضح بشكل كبير في الحبكات خطب على موضوعات مثل الحرية والثورة والوطنية والموت . ويجب أن يكون هناك أداء في الموقف الجامد حينما تتخذ الشخصية البيروتية وضعا خاصا لتعلن رأيا أو تستجيب إلى موقف سواء كان هذا طلبا من فاليريو بأن يكون عضوا في المؤامرة ، خطابه " إلى الزمان والإخاء " والذي يصل ذروته بلعنة فينسيا أو تحديه للجلاد و دفاع ساردانا بولس عن معارضة الحرب والعنف ، أو روايته المكتوبة عن الكابوس .

وفي مسرحية التراجيدية الثانية The Two Foscari فإن بايرون مرة أخرى يصيغ خشبة المسرح باللون الأجنبي في شخصية السيناتور والقصر . وبالرغم من بساطة التصميم إلا أن أبهة عصر النهضة والتي ميزت مارينو فاليريو كانت غائبة .

وفي هذا القرن فإن سكوير بانكروفت وويليام أرتشر من محترفي المسرح أعلننا أن Sardanapalus كانت مناسبة بشكل أكبر للعرض الجماهيري من أي من مسرحيات بايرون التراجيدية . وتأتي هذه الملائمة جزئيا من التأثيرات العديدة التي أدخلها بايرون والتي اضافت تنوعا للمكان الداخلي . وقد استطاع المسرح أن يخرج حريقا هائلا مع مشهد وأدوات كيميائية خاصة ولكن بايرون زعم احتقاره للنزق اليومي من أجل Coup de Theatre المسرف وهكذا فقد أنزل الستارة في اللحظات الأولى للهواوكست والانتاج التالي للدراما في القرن التاسع عشر كان بوسع من الحريق لكي يعطى معنى أدبيا لرؤية Sardanapalus عن القصر المتوهج وجدرانه الضخمة . وهذه الإضافات تشهد على الامكانيات المسرحية لنص بايرون الأصلي مع اهتمامها بمتطلبات فراغات خشبة المسرح الكبيرة .

ولقد أثر أيضا حجم قاعة الاستماع في مسرحيات بايرون التاريخية « مسرح دروري لين » Drury Lane واجه الممثلون قاعة استماع دائرية تقريبا بقطر حوالى ٧٥ قدما وبجدار خلفي من الصناديق على مسافة ٥٣ قدم وتسع بوصات من حافة خشبة المسرح . وكان السقف ٤٨ قدما فوق أرضية القاعة وكان المسرح يتسع لحوالى ٣٠٠ شخص تقريبا .

نحج بيرون فى مواجهة التحديات التى تفرضها متطلبات الصوت والصورة على خشبة المسرح ، وذلك عن طريق ملائمة الحوار الخاص بأبطاله على الممثلين الذين تمكنوا من الفضاء المحيط . وقد صرح فى مقدمة مارينو فاليريو Marino Faliero بأنه لا يستطيع أن يتصور من هو أفضل من الممثلين جون فيليب كيمبل Kemble وادموند كين Kean ، بأطوارهما المتناقضة . وحيث إن هذه الاعمال التاريخية لم تكن مكتوبة كى تعرض على خشبة المسرح ، فقد استخدم الكلمات التى مثلت عناصراً أساسية من أساليب التمثيل المتناقضة للتراجيدين الأساسيين المعاصرين الذين كان على علم بأعمالهم . وقد مزج أسلوب كيمبل بين نبل المظهر ، مع الوقفات المتكررة مما أسفر عن اداء مدرّس إن كان أقل تلقائية وفى حين أن كيمبل كان حريصاً فى كلماته وحركاته حتى يتمكن من خشبة المسرح ، فقد اعتمد كين على وقفات الجروتسك ، والاشارات المتشنجة ، وما أطلق عليه جون كيتس بـ «Gusto» « الحبيوة البالقة » يصعب شرحه . وتبرز فى المحبكات موضوعات الحرية والثورة والوطنية والموت . ولا بد للحدث أن يتوقف عندما تقوم احدى الشخصيات البيرونية بالاعلان عن رأيها ، أو الاستجابة لوضع من الاوضاع ، سواء كان ذلك طلب فاليريو الاشتراك فى المؤامرة ، أو سعيه أن يظل حازماً ورايط الجأش ، أو خطابه للزمان والخلود الذى وصل إلى ذروة اللعنة عن فينسيا ، أو سرده لكابوس ، أو السجود المفاجئ لجسد ولده .

وبينما لم يشجع أى انتاج لمارينو فاليريو ربط بايرون بين هؤلاء الممثلين ودور العنوان: " ان المسرحية ليست للتمثيل - فى استطاعة كيمبل أو كين قرائتها - لكن أين هما ؟ ، وكان بايرون يأمل أن يكون مدير Drury Lane عنده قبول على انتظار عودة Kean من أمريكا قبل المحاولة - بالرغم من أن المسرحية حينئذ أدعت أنه سيكون ضد المحاولة وبخصوص حياته فى إيطاليا ، لم يكن بايرون قادراً على منع فاليريو من الافتتاح فى Drury Lane فى ابريل ١٨٢١ ، مع كوبر الذى أخذ دور الدوق . وقد لاحظت التاييز فى مراجعتها أن الشخصية هى شخصية كين . ولو كان لعبها ، لما كان دوق فينسيا يستقبل بهذا البرود ! لكن قد أعطى الحياة والروح والنشاط لكل مشهد ! ولقد علق بايرون مشيراً إلى توماس ميد وين الذى جعل كيمبل يظهر العمل ، " مصيره كان سيختلف تماماً " . ولم تؤثر أستقالة الممثل منذ ١٨١٧

على رؤية . وقد صور بايرون في ساردانابولس وقرانسميس فوسكارى أبطال الرواية كما شخصهم كين ، ويشكل ملحوظ ، ريتشارد الثانى وريتشارد الثالث . وقد قدم فى ساردانا بولس شيئا من التهكم الذى جعل منه كين علامة بارزة فى تصويره لريتشارد الثالث . وفى ملاحظة معبرة ، وصف بايرون الملك الأسورى بأنه تقريبا شخصية كوميدية ملاحظة تشير إلى أداء كين بقدر ما تشير إلى رؤية بايرون للحاكم . والنتيجة التى لا نعرفها هى أنه بالرغم من بلاغته الدفاعية فإن بايرون خصص محادثته كلية لكى تنطق وتسمع فى مسرح حقيقى .

ورسائل بايرون المعبرة عن المسرحيات الشعرية التاريخية كانت تتطلب أن تتوافق مع المسارح الحقيقية فى ذلك الوقت . وهذه الأعمال ليست شيئا أقل من كونها أبواق دعابة للشوة فى الدراما والسياسة . وكشاهد للمسرح ، ومدير لـ Drury Lane وقارى، للنص ، كان بايرون واعيا بالمسرح الصاخب وقلق عليه وكذلك الأمر مع الميلودراما الهجائية وكتاب تراجيديا الأطفال والحيوانات المثلثة والتى كانت تسيطر على خشبة المسرح الانجليزى وتقلل من لعانة . وفى الخطاب ، الشعرى ، كتب من أجل افتتاح Drury Lane الجديد فى ١٨١٢ ولكى يتم التغلب على التجاوزات الجارية وبالتالى اصلاح الدراما شكل بايرون مسرحياته التاريخية على تقاليد المسرح النيوكلاسيكى . وقد تبنى شدة الاسلوب بالنسبة للغة ، بساطة الحبكة ، هذا من العرض المسرحى وعندما كان فى الامكان لاحظ الوحدات . وكبطل للمهرية ، حزن بايرون لرؤية بلده المحبوبة ايطاليا تنن تحت الاحتلال النمساوى واليونان التى ولدت فيه الديمقراطية تضطهر من قبل الانكرا . وفى الدراما التاريخية حشد الايطاليين وكل الشعوب المحاضعة أن تقارص حفظ التراث وأن تتوحد أمام العدو الواحد وأن تتخلص من صلتها بالطاغية . وقد يؤكد لناشره المحرير والمتحفظ جون مورى أنه بالرغم من الظاهر ، فإن مارينو فالبرو " لم تكن مسرحية سياسية ، ولكن مع صديق وجلاس كينيرد الأكثر تحمرا ، اعترف بايرون بصراحة أن العمل كان مليئا بالتمسك بالنظام الجمهورى ، إن مسرحية ساردانابولس ومسرحية The Two Foscari يقدمان تفسيراً مشابها .

لقد خصص بايرون بشكل واضح مسرحياته للدعوة للنضال السياسى الدولى من أجل الحرية وكانت اكثر الوسائل فعالية بالنسبة له لنشر افكاره المتضمنة فى هذه

المسرحيات هي العرض حيث كان يمكن رؤية الهدف من حبكة مسرحياته . وقد تأخذ تعليقاته عن محاسنها الدرامية كأمثلة للموقف الدفاعي الذي اعتنق دائما لكي يدرك مقدما النقد المتوقع للعمل الجديد. ومع أنه حتى شجب انتاجها ، لكنه حاول أن يجعل هذه الأعمال جذابة بالنسبة لمديرى المسارح ، والممثلين ، والجمهور ، وهكذا فإن هذه الاعمال بسبب الراديكالية المتضمنة فيها لم تحتوى على أى ابتكارات مسرحية وبدلا من ذلك تعتمد على وسائل مسرحية تقليدية ، واساليب تمثيل جارية ، وتذوق شعبي للمشهد .

ومن خلال تناسب مسرحياته التراجيدية التاريخية مع القدرات والحدود الميكانيكية والبصرية والشفهية للقضاء المسرحي المعاصر كذب بايرون ادعاءه فى مقدمة مارلينو فاليرو بأنه لم يستطع كتابة مسرحية " جديرة بخشبة المسرح " .

١١ - خشبة المسرح : الثابتة ، الطافية ، المرنة

ستانلي فينست لونجمان

خشبة المسرح مكان " ضيق " بالضرورة ، علاوة على ذلك فإن حدود ذلك المكان دائماً ما تكون ثابتة أى أن حدود مساحة خشبة المسرح ثابتة . وفكرة المساحة المحدودة التى تستطيع أن تستحوذ على الإهتمام وتشير الإنتباه تعد من أساسيات الخبرة المسرحية ، حيث إنها واحدة من تلك الأشياء التى تميز خشبة المسرح من شاشة السينما ، فشاشة السينما وبلاشك مكان ضيق له مساحة محدودة . وهى أيضاً تركز الإنتباه ولكنها تفعل ذلك مع فارق أساسى بينهما وبين خشبة المسرح : فحدودها متنوعة وتتغير مع حركة الكاميرا . فالدخول إلى أو الخروج من على خشبة المسرح يعنى عبور حاجز بطريقة إرادية . أما الظهور على شاشة السينما أو الإختفاء منها يعتمد بالدرجة الأولى على عدسة الكاميرا ، فعندما يتم تسليطها على الممثل ، يظهر لنا على الشاشة فالتجربة السينمائية تنطوى على فكرة مؤداها أن العالم الخيالى دائماً هناك ينتظر الكاميرا ورغبتها أما التجربة المسرحية فتنتطوى على أن العالم الخيالى دائماً هنا يُغلف خشبة المسرح . إلا أن هذا لا يمنع وجود العالم الخيالى خارج حدود خشبة المسرح ولكنه - أى العالم الخيالى - يعطى قوة وتركيز إلى ما يقدم على خشبة المسرح ، كما أنه يعطى قيمة درامية إلى أى نشاط يتم عمله " بعيداً " عن خشبة المسرح ويظل دائماً " هناك " غير مرئى .

إن خشبة المسرح ليست فقط مكاناً ضيقاً محدوداً ، ولكنها ترمز ضمناً إلى العالم الخارجى ، وإستناداً إلى الإحساس بالبهجة والإحتفال الذى يتمخض عن العمل الإجتماعى للمسرح فلحظة واحدة على خشبة المسرح لا يمكن بأى حال من الأحوال مقارنتها بلحظة مشابهة - من حيث الأهمية - فى حياتنا اليومية . فالسعال على خشبة المسرح شئ ، أكثر من كونه مجرد سعال ، والعبور يمثل شئ ، أكثر من كونه مجرد التحرك من هنا إلى هناك ، فخشبة المسرح متوقع لها أن ترمز إلى شئ ، أكثر منها . فهى وطبقاً للتعريف قتل العالم الكبير والذى نشغله نحن فى قاعة المسرح .

وهاتان الحقيقتان ، حدود خشبة المسرح والإصرار على أن ترمز خشبة المسرح إلى شئ ، أكثر منها ، تفرضان تحدياً " كبيراً " على الكاتب المسرحى الذى يواجه مساحة

محدودة من حيث الزمان والمكان ، وهنا يلزم عليه أن يقدمها ويصورها بعناية فائقة .
حيث أن هذا المكان محدود وبسيط وفى نفس الوقت فهو عالم خيالى واسع .

وهذا المقال يستكشف الطرق المتعددة لتقديم خشبة المسرح ، وكما يذكر عنوان المقال فهذا الإستكشاف يقسم خشبة المسرح إلى ثلاثة أنواع طبقاً لاستخدامهم الدراماتيكي .
النوع الأول هو " خشبة المسرح الثابتة " والذي يقبل فيه الكاتب المسرحي حدود خشبة المسرح كما هى بالإضافة إلى دمج تلك الحدود داخل النسيج الخيالى للمسرحية ، مثلما كان يحدث فى بدايات الواقعية و الدراما الكلاسيكية الجديدة . وتقع أحداث المسرحية فى إطار مغلق يظل هكذا طوال المسرحية ، وترمز حدود المسرح فى هذا النوع إلى حدود العالم الخيالى كما أنها لا تتغير منذ بداية المسرحية وحتى نهايتها . وعلى الجانب الآخر نمجد الكاتب المسرحي الذى يحاول أن يتشابه ويتفاعل مع حدود خشبة المسرح بقوة حيث يغير العالم الواقعي للمسرحية خارج وداخل المسرح وبذلك فهو يترك حدود خشبة المسرح لترمز إلى حدود العالم كله ، عكس لما قال شكسبير " كل العالم عبارة عن خشبة للمسرح " . وهذا الأسلوب كان موجوداً فى الدراما الإليزابيثية والمسرح الملاحمى حيث تتغير خشبة المسرح باستمرار ويطلق على هذا النوع " النوع المرن " .
مازال لدينا بديل آخر ألا وهو إستخدام خشبة المسرح كأنها تحتوى على مكان عام بداخله العديد من الأماكن وبذلك ينتج نوعاً من الشعور بأن خشبة المسرح كالجزيرة . وهذا ما يعرف " بالخشبة العائمة " .

تلك الأنواع الثلاثة - الثابتة ، المرنة ، العائمة - تساعد على وصف البدائل الأساسية فى تعريف وتقديم مساحة خشبة المسرح . والأنواع الثلاثة ليست بالطبع الطرق الوحيدة لعمل ذلك . ومن الطرق الأخرى التى يمكن استخدامها ، أن تعتبر إستخدام خشبة المسرح كأداة " تمثيلية " أو " رمزية " طبقاً لدرجة الوعى بالعالم الخيالى للمسرحية وخطة تقديمها على خشبة المسرح . ويعنى آخر كلما كانت خشبة المسرح أكثر قرباً من العالم الخيالى كلما كانت المسرحية أكثر " تصويرية " أو " تمثيلية " ، وكلما كانت المسرحية ترى خشبة المسرح على أنها مجرد خشبة مسرح كلما كانت المسرحية " رمزية " . وهذا يتطلب بالطبع نوعاً من التسلسل ، حيث يتم فيه الإختيار بين إستخدام خشبة المسرح فى هذا الإتجاه أو ذلك . وهذا التناقض بين الإتجاهين ما هو إلا

نوع من التمييز بين الوجود المزدوج للدراما على خشبة المسرح وبين العالم الخيالى فى نفس الوقت . وإستناداً إلى ذلك لا يمكن أن يوجد شيئاً " رمزياً " تماماً أو تصويرياً تماماً فالمسرحيات بصفة عامة تتجه إلى هذا الاتجاه أو ذاك .

ومع ذلك فالتناقض بين التصويرية والرمزية يبدو وكأنه غير وثيق الصلة بالأساليب التى تستخدم منها خشبة المسرح . فهذا التمييز كان على درجة من الأهمية فى بدايات الواقعية وبعض الإتجاهات التى قامت كرد فعل لها ، ولكن فى أيامنا هذه لا يوجد من يهتم بمثل هذه القضية . " فالتصويرية " كانت تمثل الواقعية والطبيعية ، أما "الرمزية" فكانت قتل كل الأشكال التى ظهرت كرد فعل للواقعية . ولقد كان المسرح من خلال تاريخ الدراما كله يميل إلى " الرمزية " حتى أيام هنريك إبسن Henrik Ibsen ولكن الآن وفى الربع الأخير من هذا القرن أصبحت قضية قرب أو بُعد المسرح عن الحقيقة الموضوعية أمراً لا يمثل أية أهمية على الإطلاق .

ومما يُعدُّ من القضايا الهامة تلك القضية التى تتعلق بنوع الوعى الذى يمكن تطبيقه على خشبة المسرح ، حيث أن خشبة المسرح لا تتضمن فقط المساحة البعيدة عن أنظار الجمهور ولكنها تتضمن أيضاً تلك المساحة المخصصة للجماهير المُشاهدة للعرض وبذلك فهى قس الشعور الجماعى لهم ، وتأسيساً على ذلك يمكن القول أن بعض استخدامات خشبة المسرح تتميز بأنها واعية ذاتياً ، أما بعضها الآخر فيتميز بأنه واع فقط . ووجود خشبة المسرح كخشبة مسرح فقط من المفترض أنه يعطى قيمة فنية وجمالية ، ونحن بإستمرار نتذكر وجودها ، وخشبة المسرح كخشبة فقط لها أهمية كبيرة بالنسبة للمسرحية ولكن بعض إستخداماتها تكون واعية فقط وليست واعية ذاتياً وبناء على ذلك ربما يذكر الفرد الجماهير بوجود خشبة المسرح بينما يتم فى نفس الوقت إبداع الأوهام المسرحية . وربما أيضاً يقدم الفرد شكل خشبة المسرح طبقاً للعالم الخيالى الذى يريده ، ولكن ذلك لا ينكر وجود خشبة المسرح بل ربما يصور العالم فى شكل غير واقعى بالرة . فمسرحية صمويل بيكيت " نهاية اللعبة " " End game

ليست تصويرية ولا هى واقعية إلا أن إستقلال المخرج لخشبة المسرح استخداماً واعياً " وليس استخداماً واعياً " بذاته . ومسرحية ثورنثون وايلدر " مدنيتنا Our Town"

(نأخذ مثلاً مختلفاً وقديماً إلى حد ما) مسرحية واقعية ولكن إستخدام خشبة المسرح فيها يُعد إستخداماً واعياً بذاته .

وتقسيم خشبة المسرح إلى خشبة ثابتة ، ومرنة ، وعائمة ، يأخذ ذلك بعين الاعتبار ومع ذلك ففضية الإستخدام الواعى أو الواعى بالذات لخشبة المسرح ليست هى العامل الوحيد ، وإستخدام ذلك النوع أو هذا من الأنواع الثلاثة يعتمد ليس فقط على الوعى ولكنه يعتمد أيضاً على كيفية تحسيد ودمج مفاهيم المسرحية مع ظروف خشبة المسرح إن التمييز بين تلك الأنواع الثلاثة لخشبة المسرح ينحى فى إتجاه مختلف . فخشبة المسرح الثابتة ربما تستخدم استخداماً واعياً أو واعياً بذاته فنجد على سبيل المثال مسرحية Jason Miller موسم البطولة Championship Season تستخدم خشبة ثابتة ، وواعية ، بينما نجد مسرحية برانديللو " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " تستخدم خشبة ثابتة ، وواعية بذاتها . وخشبة المسرح الطافية أيضاً يمكن أن تكون واعية (كما فى حالة The erucible) أو تكون واعية ذاتياً (كما فى « مسرحية الأم شجاعة " أو " الزيارة " ، وينطبق هذا أيضاً على الخشبة المرنه فالملك لير تستخدم خشبة المسرح إستخداماً واعياً بينما " امرأة سيتزون الطيبة

"The Good Women of Setzuon" تستخدمها إستخداماً واعياً ذاتياً .

وربما يكون مفهوم الأداء المركز فى مقابل الأداء الشامل من المفاهيم القريبة إلى حد ما من الأنواع الثلاثة التى سبق ذكرها . وهنا أيضاً تبرز أهمية وجود شىء ما يصل بين الإتجاهين . وتمثل نقطة الخلاف فى الدرجة التى ستقيد بها الأداء الدرامى إتجاه اللحظات الحاسمة والعصبية فى المسرحية ، فإذا كان الأداء مركزاً فإن المسرحية ستقدم اللحظات الهامة والأساسية للقضية الدرامية التى يتم تناولها فقط ، وحينئذ ستقدم المسرحية مساحة محدودة جداً . ووحدة الزمان والمكان من الأمور الطبيعية فى مثل ذلك النوع من المسرحيات . فالتراجيديات اليونانية والدراما الكلاسيكية الجديدة وبدايات الواقعية تقبل كلها إلى الأداء المركز . ويعيلون أيضاً إلى الخشبة الثابتة . أما الإتجاه الشامل فإنه يضع أمام الجماهير كل الأحداث الممكنة بطريقة أو بأخرى حتى وإن كان ذلك خاص بالهيكلة الثانوية للمسرحية . وتعد هذه المسرحيات من النوع الثرى بأحداثه والمتنوع بأدائه حيث أنه ربما تحدث الأحداث التى تحتوى عليه المسرحية فى خلال شهر

وربما سنوات وفى أماكن ومواقع متعددة ومنفصلة . ويمثل هذا الاتجاه فى الدراما الإليزابيثية ، و الدراما الرومانسية ، والمسرح الملحمى ، وقيل تلك المسرحيات إلى استخدام خشبة المرنه .

وهذا التناقض بين الأداء الشامل / المركز يؤدي إلى ظهور إختلافات و فروق تقوم على : إما الاقتصاد والتركيز فى فن التأليف المسرحى أو تراؤه وتنوعه ، وهذه الإختلافات فى الواقع جدية بالإهتمام . هنا وتوجد مشكلتان فى هذا الاتجاه عندما يتم تطبيقه على خشبة المسرح . المشكلة الأولى هى أنه لا يطبق على خشبة المسرح كمكان حيث تستقر المساحة المكانية للمسرح والبعد المكاني له إلى المفردات التى تساعد على وصف الأغراض المتعددة التى وضع من أجلها . أما المشكلة الثانية فتكن فى أنه لا توجد نماذج خالصة سواء للمسرحيات الشاملة أو للمسرحيات المركزة. بمعنى أنه كل المسرحيات تقع فى مكان ما بين الاتجاهين ولكنهم يكونون أقرب إلى هذا الاتجاه أو ذاك . والمسرحيات التى تكون أقرب إلى الأداء المركز دائماً ما تستخدم بعض الأساليب الشاملة حيث أنه من الأهمية أن تتحرر الأحداث التى تقع على خشبة المسرح من قيود الزمان والمكان ، وبالمثل فإن الدراما الشاملة تستلزم بعض التركيز وإلا فأنها سوف تطير منعزلة كالربيع الحر . وبذلك نستطيع أن نقول أنه لا توجد مسرحيات تصويرية تماماً أو رمزية تماماً ولكن من المؤكد أنه يوجد خشبة مسرح ثابتة ومرنة وعائمة . بلا شك فهم موجودون .

وربما يساعدنا النظر فى استخدام خشبة المسرح طبقاً للثلاثة أنواع السابقة على أن نصف بدقة أكثر كيف تستخدم المسرحيات أدواتها . إن الوسائل الكثيرة والمتنوعة التى يستطيع من خلالها الكاتب المسرحى أن يحدد ويميز مساحة خشبة المسرح تستلزم مرونة فى التحليل . وبالطبع فإن تحديد ثلاثة أنواع فقط لتلك العملية يبدو وكأنه بعيداً تماماً من هذه المرونة . ولكن قبول ثلاثة أنواع أساسية لا يمنع على الإطلاق من التعرف على الطرق المتعددة التى ربما تُستخدم فيها تلك الأنواع . فى الواقع يوجد وسائل لا حصر لها يمكن من خلالها للمسرحية أن تتخذ خشبة مسرح ثابتة . ولكي يختارها كخشبة ثابتة يعنى التعرف على أن الكاتب المسرحى يواجه القضايا الموروثة لذلك النوع من خشبة المسرح . علاوة على ذلك يوجد العديد من الوسائل التى تستخدم منها خشبة

المسرح شخصية مزدوجة أى تستخدم أسلوبى خشبة المسرح الثابتة والعائمة أو خليط بين الثلاثة أنواع وذلك عن طريق جعل مساحة خشبة المسرح تحتوى على الثلاثة أنواع بإعطاء كل مساحة من المسرح نوعاً مختلفاً .

وهذه القراءات الاستعارية تتدخل فى تعرفنا على استخدام إبسن للتقاليد الدرامية الاساسية التى اناقشها . فمثلا الرؤية المنظوقة للشخصية عن الموقع تشكل صورة مركبة عن الفراغ التى لا تتحلل إلى نظرة موحدة مفردة . ويرى جيرد الكنيسة الجليدية كملاذ ، بينما يراها براند كتركيب غير مستقر قد يقع عند أخف صوت . ومع ذلك فهو أيضا يربطها بنوع من الالتزام الأخلاقى المطلق نحو مثالية يرغب فيها باستمرار .

وفى حياة فهو يرفض كل ما يربطه بعلاقة الآخرين . وينكر ابنه برفضه أن يأخذ الطفل المريض إلى جو أكثر دفئا ، ويموت الولد . ويرفض أن يبارك أمه لأنها لم ترد أن تتخلى عن ثروتها . وأخيرا فهو ينكر أنز التى رغيته الجنسية تقدم أكبر الاغراءات .

وهو يستخدم المال المتروك له من أمه لبناء كنيسة فى القرية جديدة . وحتى عندما لا يكتفى هذا الفعل يتراجع إلى الكنيسة الجليدية محاولا أن يقود الفلاحين إلى هذا الملجأ الذى يثمنه بأكثر من الكنيسة الجديدة فى القرية . وهناك يقابل شبح آنز ومصرة فى البداية نقول إن الخشبة الثابتة تحول حدود خشبة المسرح إلى حقائق واقعية وأحيانا ما تستمد قيماً درامية من الانهزال الناشئ . حينئذ . وبالطبع فإن طبيعة تلك القيم الدرامية وكيفية إبداعها لا تكون واحدة فى كل المسرحيات بل تختلف من مسرحية إلى أخرى . وتساعد الحدود الطبيعية لخشبة المسرح ليس فقط فى إيضاح العالم المباشر لخيال المسرحية ولكنها أيضاً تتضمن توسيع هذا العالم إلى ما هو فى غير متناول نظرتنا ، عالماً بعيداً . فإذا كنا داخل حجرة فإن ما يوجد فى الحجرة التالية أو فى الخارج أو فى مدينة قريبة ربما يشتمل على أهمية درامية . إذا كنا أمام القصر فى مدينة طيبة ، ماذا يحدث فى كورنث Corinth وماذا يحدث الشتون كاثيرون Ki-thaeron . علاوة على ذلك فإن الطرق المتعددة التى تستخدم من أجل ربط المشاهد بعالم ما يجرى على خشبة المسرح تجعل هناك فارقاً . فحائطاً رابعاً يختلف تماماً عن الأوركسترا الذى يرقص ويغنى فيه الكورس فى المسرح اليونانى . ولا تزال مسرحية

إيسن " بيت الدمية " Adoll's Hose " تستخدم خشبة ثابتة مثلما الحال فى مسرحية سوفوكليس " الملك أوديب " Oedipus Rex .

ولتوضيح ذلك النوع سنقدم ثلاثة نماذج مختلفة لخشبة المسرح الثابتة وهى

١- مسرحية هارولد بنتر " الحجرة " The Room ،

٢- ومسرحية أنثون تشيكوف " عن ضرر التدخين "

، "On The Harmfulness of Tobacco

٣- ومسرحية لويجى بيرانديلو " ست شخصيات تبحث عن مؤلف "

أو Sixcharacters insearchof an Author

وكل منها يستخدم حدود خشبة المسرح بأسلوب فريد .

وبينما نرى مسرحية " الحجرة " هى أحدث المسرحيات التى ذكرناها إلا أنها أيضاً ربما تكون أكثرهم تقليدية من حيث الأسلوب الذى توضح وتصور فيه مساحة خشبة المسرح . ومع ذلك فالمسرحية تستخدم بعض الأساليب الجديدة والغريبة وتطبقها على هذه الحدود ، مثل هذه الأساليب تتميز بروحها المميزة التابعة من فم بنتر Pinter ولقد تحدث بنتر بنفسه ذات مرة عن الشعور المضطرب الذى يشعر به الفرد عندما يسير داخل حجرة ويجد نفسه بين أشخاص ينشغلون فى نشاط لا طبيعة له ولا هدف ، ومعظم مسرحيات بنتر تحمل هذا الإحساس ، فالمتفرج نفسه يشعر بذلك الشعور عندما يواجه أى من " حجراته " وبالنسبة للشخصيات فإن ذلك الإحساس مغلوياً إلى حد ما- وخاصة فى مسرحياته الأولى - ذلك لأن الشخصيات داخل الغرفة يشعرون بالراحة والهدوء بدلاً من " التواجد هناك بالخارج " حيث الأنشطة التى لا هدف لها ولا معنى " . وهذه هى الحالة بالضبط فى مسرحية " الحجرة " ومسرحية " الخادم الأخرس " The Dumb Waiter ومسرحية " حفل عيد الميلاد " The Birthday Party

هذا المكان (الغرفة) دافى ، ومرعب "إنه مريح تماماً" بالنسبة لى" كما تقول روز Rose أما بالخارج إنه " الموت " حيث البرودة والرياح والطرق المغطاة بالجليد . وبعد ذلك يتحرك أحد الأشخاص لأسفل فى الدور الأرضى : إنه شخص زنجى له غرض

بالتأكيد من وجوده فى ذلك المنزل . وبعد ذلك يكتشف أن المكان رطب وأن أى فرد يرفض البقاء فيه ويفضل مكاناً آخر إذا كان ذلك ممكناً ، وهناك العديد من الحجرات ، والشقق . ومع ذلك فإن السيد كيد العجوز نسى العدد الخاص بالحجرات وحتى أنه نسى أيضاً عدد الطوابق التى يحتوى عليها المبنى ، وهو الشخص الذى يجب عليه أن يعلم ذلك . ولقد كان ريلى Riley - الزنجى - يسأل عن روز Rose وأخبر السيد كيد بأن يخبره بمجرد أن يرحل زوجها بيرت Bert . وفى غضون ذلك السيد ساندروز Sands وحرمة يتفحصان الغرفة عن طريق التجوال فيها على الرغم من أن المكان لا يمكن أن يترك . أما العالم الخارجى فهو يحمل دائماً معانى التهديد والخوف والقلق . ولذلك يمكن القول إن الحدود الطبيعية خشبة المسرح لم تصبح فقط الحدود الواقعية للغرفة ولكنها أصبحت أيضاً مصدرأ ملموساً لراحة ساكنيها .

أما مسرحية أنتون تشيخوف " عن ضرر التدخين " فهى عن شخصية مرعوبة . وبدلاً من جنون العظمة نجد أن كراهية الذات هى التى تدفع بالمسرحية إلى الأمام . والشخصية الوحيدة فى المسرحية نايوخين Nyukhin لا يستكين فى حجرة بالمقابلة مع العالم الخارجى - مثل مسرحية بتتر - ولكنه واقع فى شراك نفسه ولقد أتى إلى خشبة المسرح ليعطى المحاضرة المرتقبة عن ضرر التدخين ، بل لكى يهرب من نفسه . ووحده على خشبة المسرح صنع نايوخين من نفسه عرضاً مسرحياً ضخماً . حيث امتدت الحدود الطبيعية خشبة المسرح لتشمل المسرح كله ومن ضمنه الجماهير . وتتطور المسرحية من خلال المواجهة بين نايوخين وبيننا ، حيث نلعب دوراً فى المسرحية كمشاهدين اجتماعوا ليسمعوا محاضرة نايوخين عن ضرر التدخين . ولذلك فنحن نفترض الهوية المزدوجة للمشاهدين كمشاركين ومستمعين للمحاضرة ويشعر " نايوخين " بالراحة من مجرد وجوده على خشبة المسرح ، حتى إذا كان محطماً نفسياً لأن ذلك يعنى بالنسبة له أنه - على الأقل لفترة من الوقت - بعيداً عن زوجته وعن حياته البائسة التى يعيشها فى ١٣ حارة الكلب لذلك فإن خشبة المسرح تعد بالنسبة له منصة لإلقاء المحاضرات التى يأمل من خلالها أن يستلهم الرفقة والشفقة عند المشاهدين . ولكن المحاضرة التى سيلقيها عن ضرر التدخين لا تحدث أبداً ، وبدلاً من المحاضرة يتم حثنا على التعاطف الشديد مع نايوخين الذى يرسم لنا صورة عن مأساة التى تكمن

فى سيطرة زوجته عليه ، كل ذلك من المفترض أنه سيجعلنا نشعر بعدم الراحة والتوتر ، ولكن البعد الفنى الجمالى والدور الذى نقوم به كمشاهدين وكمشاركين يجعلنا نستمتع بالمشهد بدرجة كبيرة ، وكمستمعين فقط فنحن نرفضه ونرفض الرغبة فى التعاطف معه وذلك بعدم فعل أى شئ . وقد نأى " نايوخين " بنفسه إلى جانب التل وتحت ضوء القمر كرد فعل مباشر لىأسه من اللامبالاة التى أظهرناها ، ولقد أصبح مثل خيال المآتة فى سلام مع نفسه ومع العالم من حوله . وفى قمة التوتر لهذا المشهد الذى يجسد كراهية الذات بكل معانيها ، نرى " نايوخين " وهو يخلع سترته الطويلة بعنف ، تلك السترة التى إرتداها منذ ثلاثة وثلاثين عاماً منذ يوم زفافه وحتى اليوم الذى أرسلته فيه زوجته لإلقاء المحاضرات من أجل خير الآخرين . وقد ألقى السترة على الأرض وقام بالضغف عليها بأرجله ، ولقد قسم نفسه فعلياً إلى جزئين وذلك من أجل أن يعذب جزءاً الجزء الآخر . وقباجة يدرك أن زوجته تنتظره فى إحدى جوانب المسرح فيسرع فى إرتدائه معطفه مرة أخرى ويتحدث قليلاً عن أخطار التدخين ثم يخرج من المسرح بخنوع عائداً إلى ١٣ حارة الكلب وإلى حياته البائسة مرة أخرى .

والمساحة فى هذه الحالة ثابتة ولكنها تأخذ شكلاً خادعاً . إن خشبة المسرح - والمنصة التى يلقى من عليها نايوخين محاضراته - موجودة أمام قاعة إستماع المشاهدين الذين يستمعون إلى المحاضرة ، وهذان العالمان يكونان المساحة الثابتة بشكلها المزدوج : ممثل / متحدث ، خشبة مسرح / منصة إلقاء ، المشاهدين / . أما العالم الخارجى فهو ينقسم فى اتجاهين تقف الحارة التى يقطن فيها نايوخين فى اتجاه وجانب التل تحت ضوء القمر فى الاتجاه الآخر . وفى النهاية يثمر كل ذلك الكم الهائل من التوتر والقلق عن اللحظة الحاسمة التى يضرب فيها " نايوخين " نفسه بشدة .

أما مسرحية " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " فإنها أيضاً توسع حدودها على الرغم من أننا نعامل هذه المرة وكأننا غير موجودين . وقد اجتمع الممثلون فى بداية المسرحية ليتدربوا على تمثيل مسرحية يائسة لذلك المؤلف المحير الذى يدعى بيرانديللو Pirandello وكأننا فى مسرحية رباعية الجوانب فإننا نخفلس النظر على التدريب ، وعلى الرغم من أن وجودنا غير معترف به إلا أن الأحداث تتبع وتخرج من المساحة التى يجلس فيها حيث نرى المخرج و الممثلة الأولى فى المسرحية وحتى الست

شخصيات يأخذون طريقهم من خلال قاعة المشاهدين فى اللحظات الأولى من المسرحية، وأثناء المسرحية غالباً ما ينزل المخرج إلى قاعة الاستماع ليشاهد " العرض " ، وفى نهاية المسرحية تجرى بنت الزوج وهى تضحك بقوة خلال قاعة الاستماع . وطوال المسرحية نجد الشخصيات مرتبطين ومحدودين بخشبة المسرح ، ويتجلى هذا واضحاً عندما يحاول الابن - الذى لا يريد شيئاً - أن يغادر خشبة المسرح ليجد نفسه واقعاً فى شرك . أما الشخصيات فيمكنهم مغادرة خشبة المسرح فقط من أجل أن يتشاوروا مع المخرج فيما يخصهم من أجزاء يقومون بتمثيلها على المسرح ، حيث يجب أن يسكوا معاً حتى مجئ تلك اللحظة التى تحرر فيها أحداث المسرحية ثلاثة منهم : يموت الطفلان وتهرب بنت الزوج خارج المسرح بينما يبقى الأب ، والأم ، والابن فى مشهد ساكن وعلى الرغم من هذا التحرر اللحظى فإن جميع الشخصيات لابد وأن يكرروا المحاولات التى لا تنتهى من أجل إتمام المسرحية ولكن النتيجة واحدة فى جميع الأحوال: إن المسرحية تفشل فى أن تتجسد ، ويعودون فى بحثهم الدائم عن مؤلف . إن المسرح كساحة ثابتة هو الشرك الذى يقعون فيه .

أما خشبة المسرح المرنه فهى العكس تماماً ، فإذا كانت الخشبة الثابتة تستطيع أن تحافظ على حدودها بلا انتهاك أو تدخل أثناء المسرحية فإن الخشبة المرنه تحطم هذه الحدود عمداً حتى أن زمان ومكان المسرحية يصبحان فى تغير دائم . فنحن الآن هنا ، وبعدها بلحظة هناك وهكذا . إن خشبة المسرح المرنه هى فى الأساس منطقة تمثيل عامة والمبدأ الذى يكمن وراء ذلك هو تعاون المشاهدين فى نسبة المكان الخيالى إلى منطقة التمثيل . وفى روايات العصور الوسطى كان دخول الممثلين من خلال مدخل واحد أو نموذج مسرحى والمضى فى طريقهم نحو منطقة التمثيل يؤدى إلى أن يغيروا المكان الموصوف إلى منطقة التمثيل . أما فى العصر الأليزابيثى فقد كانت القصور نفسها أماكن عامة وذلك عن طريق تزويدها بالعديد من المداخل : الأبواب ، الشبابيك ، الشراك ، والفتحات الداخلية وبذلك تعمل كل واحدة منهم على تنبيه المشاهدين بتغيير المكان . فمن الطبيعى أن تناسب الخشبة المرنه للأناليف المسرحى الشامل بينما تناسب الخشبة الثابتة للأناليف المسرحى المركز حيث أوضحنا مفهوم كل منهما فيما سبق .

هنا وعلى الرغم من تدفق الأحداث التى تحيط بالزمان والمكان ، إلا أن خشبة المسرح لا تزال تحمل الإحساس بالتقيد والتحديد . وربما يمكن لخشبة المسرح أن

تتسع وتتمدد لتشمل قاعة مجلس الشيوخ ويعدّها بلحظات غرفة النوم و ... هكذا ، ولكنها تظل مكاناً محدوداً داخل حدود معينة . فالأماكن التي يدخل منها ويخرج الممثلون لها قدر من الأهمية حيث أنها تتضمن دائماً وجود عالماً خارجياً . " الجليلة التي بالخارج دائماً ما لها تأثير ، وأحياناً فإن الأرض البعيدة لها قوة وتأثير ، كما فعلت الترويج مع بلدة هاملت " الدفارك " ، وكما فعلت إنجلترا مع بلدة ماكبث " إسكتلندا " وكما فعلت فينسيا مع بلدة عطيل . ولك أن تفترض أن الكورس يقولون في مستهل مسرحية هنري الرابع " أنه داخل هذه المنطقة الجافة توجد مملكتين جبارتين " إنجلترا وفرنسا . وتصيح المشاهد الفردية تُقرب بدرجة أفضل وأكثر .

وبينما كان المسرح في العصر الإليزابيثي يقدم مثلاً وصورة لاستخدام الخشبة المرنة إلا أنه ليس الشكل الوحيد لها . لأنه مع التقدم التي تشهده التكنولوجيا المسرحية في الوقت الحالي بالإضافة إلى تأثير السينما ، نستطيع أن نرى العديد والعديد من المسرحيات التي تستخدم خشبة المسرح المرنة . علاوة على ذلك هناك العديد من المسرحيات التي كانت لا تصلح للتمثيل على خشبة المسرح في العصر الروماني قدمت أخيراً على خشبة المسرح المرنة مثل مسرحية أمير هامبورج " The Prince of Hombwry أو " بيرجنت " Peer Gynt وقد قام بيرتهولد بريخت الذي يعتبر نفسه المبدع والمؤسس لفن الكتابة المسرحية الجديدة منذ عهد أرسطو وذلك بإعادة اكتشافه خشبة المسرح المرنة ، وجعلها جزءاً لا يتجزأ من مفهوم المسرح الملحمي .

وينشأ الجمال الناتج عن استخدام خشبة المسرح المرنة من التلاعب بخيالنا . فخشبة المسرح والممثلين وأدوات التمثيل وكل ماله علاقة بالمسرح لا ينكر وجوده بل أن كل ذلك - في وقت واحد - يستحضر في خيالنا عالماً آخر مختلف بينما نحن نشاهد العرض المسرحي . وهناك ثلاثة أمثلة مُعبرة هنا وهي

١- مسرحية بريخت " دائرة الطباشير القوقازية "

أو Caucasian Chalk Circle

٢- ومسرحية داريو فو Dario Fo " ثلاث سفن وراوي الحكايات الطويلة أو Isabella, Three Ships and a teller of tall tales .

٣- بالإضافة إلى إنتاج المسرح القومي البريطاني وهو مسرحية " مسرحية الآلام "

The Passion play من أخراج بيل برايدن Bill Bryden.

وفي المسرحية الأولى قر السنون وتتحرك خشبة المسرح أينما تذهب جروشيا Gru-sha حتى تنته إلى أزدق Azdak الذي تتبعه حتى تقابل جروشيا مرة أخرى . وهناك العديد من المنصات على خشبة المسرح ربما تكون جبالاً أو أكواخاً للفلاحين أو جوانب لهوة سحيقة وتشير هذه الهوة إلى المنظر الذي تجد فيه جروشيا نفسها محاصرة ، وهي في الواقع ليست في أى خطر حقيقى لأنها تبعد خطوات قليلة عن أرضية خشبة المسرح ولكن الهوة سحيقة وحقيقية وظاهرة للجميع .

أما مسرحية "فرFO" فنجد أن خشبة المسرح تحتوى على منصة يمكن تغييرها ومزودة بالكثير من السوارى . وتتحول المنصة بسهولة وبسرعة من قاعة الحرس حيث تتدلى أعلام وشعارات الحكم من السوارى ، إلى هياكل تعلق بها المشائق ، إلى سفينة كريستوفر كولمبس بشرائعها العالية . وعندما يبدأ كولمبس الرحلة على هذه المنصة ، تستبدل عربة أمامها بينما يقف سادة وسيدات مدينة فردينالد وحاشية إيزابيلا يلوحون بالناديل وفي الوقت نفسه يقوم عمال المسرح بجذبهم بعيداً عن أنظار الجمهور وذلك باستخدام حبل طويل ، وبمجرد أن أصبحت السفينة في البحر واجهت عاصفة قوية - تم إحداثها عن طريق الأضواء - بينما كان عمال المسرح يقومون بإحداث نوع من الضوضاء ، وتحريك الشراع الكبير حتى يوحى ذلك للمشاهدين بالأصوات العاتية التي تتعرض لها السفينة ، وقد أدى ذلك إلى سقوط البحارة على ظهر السفينة بالإضافة إلى أن بعضاً منهم اندفع فى مياه البحر حيث غرقوا وخرجوا من على مقدمة المسرح على أيديهم وركبهم تحت الشراع الممزق .

وفي النهاية نتناول " مسرحية الآلام " التي تعتبر نسخة معدلة من مجموعة المسرحيات التي كانت تعالج موضوعات دينية ، حيث يجد المشاهد نفسه يشاهد القصة الكاملة للكتاب المقدس منذ بداية الخليقة وحتى يوم الحساب . في هذه المسرحية يظهر الإله من بين الجماهير وهو على الرافعة ثم يلقى بلوسيفير Lucifer فى الحجم ويخلق العالم بعد ذلك ، ثم يظهر نوح وهو سائر بين الناس مرتدياً حذاءً يطلق صريراً حيث بدأ فى بناء الفلك . ونصبح نحن العامة نشاهد اضطهاد المسيح . إنه نوع من المسرح

البينى بكل ما تحمله الكلمة من معنى . حيث تحدث الأحداث فى وسطنا ونحن نسير لنقابها ثم تتحول لنجدها خلفنا تحيط بنا من كل جانب ، وفى اللحظة التالية ربما نجدها جانبنا وهكذا . وهذا النوع أيضاً يعمل فى داخل محدودات ، ومن أجل استمرار أى مشهد نعلم أين يكون التركيز وعلى أى حدث يكون . وهذه أيضاً تُعد خشبة مسرح مرنة .

ونعود إلى النوع الثالث من أنواع خشبة المسرح ألا وهو الخشبة الطافية هذا ويمكن القول أن ذلك النوع يقع بين النوعين الأولين بمعنى أن الخشبة الطافية تأخذ بعين الاعتبار حدود خشبة المسرح وتؤكد عليهم من خلال العرض ، ولكنهم يماثلون حدود مكان عام . وهذا ما أعطاها سمة الطفو ، وذلك لأنها تصبح كجزيرة بعيدة عن بيئتها الطبيعية : حيث إنها خشبة مسرح محايدة تقريباً تم تصميمها لتمثل عدد محدود من الأماكن الخاصة داخل المكان العام . وهذا المكان العام عادة ما يكون مدينة مثل جروفز كورتز بمدينة نيوهامبشاير كما فى مسرحية " مدينتنا " ومدينة سالم بولاية ماساتشوستس ، ومدينة سولون بولاية ميتشجن كما فى مسرحية " العدا يتعثر " The Runner " stumbles" ، ومدينة جولين بسويسرا كما فى مسرحية " الزيارة ، وإذا كانت الخشبة تؤكد على منطقة التمثيل العامة ، فإن الخشبة الطافية تؤكد على مفهوم المكان المسرحى عند بيركورنى أو pierre corneille ولقد واجه بير المفاهيم الصارمة للأكاديمية الفرنسية التى كانت تصر على الالتزام بوحدة الزمان والمكان . ، لذلك أعلن أنه إذا لم تخبر المشاهدين عن المكان الذى تقع فيه الأحداث فإنهم لن يعرفوا مطلقاً أنك تعمل وتحرك ، وإذا لم تخبر المشاهدين عن الزمان الذى تقع فيه الأحداث فإنهم لن يعرفوا ما يدور حولهم وما انتهت إليه المسرحية وهذا ما يطلق عليه كورنيللى " الفضاء المسرحى " . " داخل وحول المكان " أصبح مكاناً وزماناً مفصلاً للمشاهد المسرحى خاصة بالنسبة للكلاسيكيين الجدد . حقاً هناك العديد من المسرحيات اليونانية القديمة تم تقديمها على خشبة مسرح من النوع الذى يتحدث عنه . الخشبة الطافية مثل مسرحية " السكير " The Bacchae أو مسرحية " الطيور " The Birds حيث نرى المكان يتغير داخل المكان العام ومن الغريب أن الخشبة الطافية تستغل بعض السمات التى تشق من كل من الخشبة الثابتة والخشبة المرنة . حيث إنها تحافظ على

حدود خشبة المسرح وتحولها إلى معاني ومفاهيم درامية وفي الوقت نفسه فهي تدعو خيال المشاهد ليندمج مع عالم المسرحية التي تقدم على خشبة المسرح ويبحث بشارك في ملاء فراغ ذلك العالم المسرحي . وبذلك فإن المسرحية تستلزم مشاركة جادة من جانب المشاهد . ومن الأمثلة الجيدة هنا مسرحية دوجلاس تيرز وارد " يوم الغياب " Day of Absence " ومسرحية فريدريك دورغات " الزيارة " The visit .

ويقدم لنا " وارد " مسرحيته كعرض كوميدي مقلوب حيث نرى في البداية شخصين معتوهين ينتمون إلى الجنوب ، ولقد كانوا جالسين شبه نائمين تحت علامات تقول إن المكان " مخزن " ، ويتحدث الرجلان ببطء ويلوحان بلا مبالاة إلى المارة غير الموجودين . وهناك تفسيرات لهذه البداية . الأول هو أن المسرحية عن تقاليد العرض الكوميدي حيث تقلبه رأساً على عقب ، والثاني هو تأسيس مدينة كاملة من خلال العلامات والمارة الخياليين غير الموجودين . ومع استمرار المسرحية وتقديمتها نشاهد مظاهر الجنون المتنامي في كل أنحاء المدينة حيث نجد أن كل الزوج الموجودين في المدينة قد اختفوا . ولأن تلك الطبقة البيضاء تحولت إلى الجنون فقد اكتسبت التهمك هنا بعداً إضافياً عن طريق عكس التقليد الكوميدي . والخشبة الطاقية هنا تغلف كل من المدينة الريفية الجنوبية والمجتمع كله بكل ما فيه من تقاليد مثل تلك العروض الكوميديّة . ونحن كمشاهدين نصبح مشاركين فاعلين في أحداث المسرحية .

أما مسرحية " الزيارة " فهي تتم في مدينة غامضة أخرى . إنها مدينة جولين Gullen وفي أثناء المسرحية نشاهد المناظر في محطة سكة حديد المدينة ، في الفندق الذهبي ، في مخزن البقالة ، في مكتب العمدة ، في مكتب رئيس الشرطة ، في الكنيسة ، وفي الغابة كل تلك الأماكن كانت موجودة - بالإبقاء - داخل مشهد مسرحي يرمز إلى مدينة جولين كوحدة واحدة . جيب من الشقاء في أرض الخير والنماء.. وفي الوقت نفسه إنها مسرحية تعبر عن الإثم الجماعي . حيث اضطر أهالي المدينة نظراً لحاجتهم الشديدة إلى الخضوع إلى إغواء " مدام ذاخانزيان " وقبلوا الرشوة التي قدمتها لهم مقابل موت ألفريد . وفي الواقع نحن نتجذب إلى المسرحية لسببين : الأول هو ارتباط خيالنا بالحكاية والثاني بسبب أننا أنفسنا من عامة الناس ، وبداية المسرحية في محطة قطارات السكة الحديد وتدعو إلى تخيل أصوات القطارات

وهى تصغر ، وقد تم هذا داخل قاعة المشاهدين عن طريق تزويدها بأجهزة صوت ، وهى طريقة مؤثرة لإشراك الجماهير في العرض . ونصل إلى ذروة المسرحية عندما يتحول كل أهالى المدينة إلى قبول الأموال الناتجة عن القتل وسفك الدماء حيث شتقوا أفريد المسكين . ونتحصر نحن أنفسنا فى المدينة مع أولئك القتلة بعد طرد المراسلين الصحفيين ووسائل الاعلام ، وبذلك امتدت حدود مدينة جولين لتشمل حياتنا وتشملنا . هل كنا سنفعل غير ذلك تحت نفس الظروف ؟

إن خشبة المسرح الطافية ربما يمكن أن تستخدم أيضاً من أجل تقديم صورة مختلفة الأشكال والألوان للحياة الفردية - ومثال ذلك مسرحية ميلان ستيت "Milan stitt" العدا . يتعثر "The Runner stumbles" التى تصوّر لنا صراع الأب ريفارد مع مشاعره طوال عدة سنوات . حيث أعاد تنظيم ماضيه من جديد بينما هو جالس يعادث نفسه ويتأمل حياته فى الحاضر والتى تمثّل زنزانة بالنسبة له . وبذلك تشتمل الخشبة الطافية هنا على ذاكرته ، وعقله ، والقلق ذهنى الذى يشعر به . ولذلك يمكن القول بأن خشبة المسرح الطافية غالباً ما تستخدم لنقل إما الضمير الاجتماعى الجماعى كما فى مسرحية " يوم الغياب " ومسرحية " الزيارة " ، أو رؤية شخصية كما فى مسرحية " العدا يتعثر " .

إننا نحتاج أن نلاحظ تلك المسرحيات المكونة من خليط من الأنواع الثلاثة التى سبق ذكرها ، ويتم ذلك بطريقة متعمدة وليس وليد الصدفة . ويكون القاسم المشترك فى هذه المسرحيات الخشبة الثابتة بالإضافة إلى الخشبة الطافية أو الخشبة المرنة . ومثال ذلك توم ستوبارد الذى وضع مسرحية "روزنكرنز و جاييلدنسنز" Rosencrantz and Guildenstern على خشبة ثابتة - فى مقدمة المسرح - والتى يجب عليهم أن يتعاملوا من خلالها مع مؤخرة المسرح المرنة ، ألا وهى عالم " هاملت " . ومن الأمثلة التى توضح ذلك التداخل بين أنواع خشبة المسرح مسرحية بيترولكهدريان " السابع " Hadrian VII التى يستخدم فيها مؤخرة المسرح كمكان ثابت وهو غرفة فردريك رولف ، وإستخدم أيضا مقدمة المسرح كمكان طاف لتخيلاته العقلية .

تلك الأنواع الثلاثة خشبة المسرح ، والمزيج منهم ربما يمكن أن يصفوا كيفية استخدام خشبة المسرح بدقة شديدة فى أى مسرحية معينة . وذلك أفضل من استخدام مفاهيم التصويرية مقابل الرمزية أو الأداء الشامل مقابل الأداء المركز . وتلك الأنواع أيضاً تعارض الفروق التي اعتدنا على أن نحددها بين أسلوب وآخر . وللحقيقة نقول إن الواقعية تميل إلى الخشبة الثابتة ، والمسرح الملحمي يميل إلى خشبة المسرح المرنة ، والرمزية والتعبيرية يميلان إلى الخشبة الطافية ، ومسرح العيث يميل إلى الثابتة . ومع ذلك فلا يوجد تشابه مباشر فاعتماد الواقعية على خشبة المسرح الثابتة يميز كل من الأساتذة الأوائل للحركة الواقعية مثل إيسن وتشيكوف بالإضافة إلى مسرحيات الكتاب المعاصرين من أمثال دافيد ماميت " الجاموس الأمريكي " American Buffalo أو سام شيبارد " الغرب المثالي True West . ومع كل هذا فإننا نجد أيضاً العديد من المسرحيات الواقعية التي تستخدم الخشبة الطافية مثل مسرحية جون جوارا " منظر الجسم " ومسرحية لنغورد ويلسون Rymers of Eldridge أما المسرح الملحمي فغالباً ما يتخلى عن الخشبة المرنة من أجل استخدام الخشبة الطافية مثل مسرحية " الأم شجاعة " أو مسرحية " الزيارة " أما مسرح العيث فإنه بلا شك يستخدم الخشبة الثابتة مثل مسرحية " نهاية اللعبة " ولكنه ربما يستخدم الخشبة الطافية مثل آرابال Arrabal " حديقة السرور " Garden of Delight

وعلاوة على ذلك فإن تعدد الوسائل التي تستخدم منها خشبة المسرح فى هذا النوع أو ذاك ، أو الجمع بين الاثنين يزود الكاتب المسرحي بكم من البدائل التي يختار منها ، وذلك يجعل من كل مسرحية عملاً فريداً بذاته . وتحدى تلك المساحة الفارغة يُعبر أساسياً عند القيام بتأليف أى مسرحية ، ويجب أن يكون أساسياً أيضاً عند تحليل أى مسرحية كاملة . إن محددات تلك المساحة والتي تفرض على خشبة المسرح تعتبر من أهم مصادر الإلهام للكاتب المسرحي والاستجابة التي نشهدها فى شكل الإنتاج المسرحي يستحق أيضاً الكثير من البحث والتقييم .

١٢- هدم تركيبات العروض

جيمس .س . موي

الحياة ما هي إلا ظل متجول ، لاعب مسكين
يختال ويضئع وقته على المسرح
وعندئذ لا نسمعه ، وهي مليئة بالضجيج والعنف ،
لذا فهي لا تعنى شيئاً

« شكسبير »

إن الإنسان يعتقد أنه يتتبع خطى الأشياء مرة تلو الأخرى ، وهذا الفرد يتتبع فقط الإطار الذي ننظر إليه من خلاله ، إنها صورة تستأثر بمشاعرنا ، أولاً نستطيع منها فراراً ، لأنها كامنة فى لفتنا ، وهذه اللفة على ما يبدو تعيد تكرارها لنا بطريقة لا نرحم .

إن معظم الأبحاث التى درست طبيعة الأماكن المسرحية قد ركزت على قدرة هذه الأماكن على تركيز الانتباه على العرض المسرحى الذى يتم تقديمه . وفى إطار هذا العمل المسرحى الذى اكتملت هيئته فإننا نجد أن النظرة الثاقبة للمشاهد المثالى فى عصر النهضة قد سادت حتى فترة قريبة ، وخلال القرن العشرين حاول العديد من الكتاب أمثال آرتود Artaud ، وبريخت Brecht ، وبيكاتور Piscator ، والتجريبيين الروسين الذين ظهروا فى العشرينات من هذا القرن مثل جروتوفسكى Grotowski ، وتشيشنر schechner أن يكسروا هذا الإطار المسرحى وسيطرته ، وذلك عن طريق اقتراح بعض البدائل . وبناء على هذا فقد نتج عن ما قاموا به من تجارب استحداث العديد من الأساليب المسرحية الجديدة التى سارت بجانب الأشكال الأصلية للعلاقة المادية بين المشاهد والحدث المسرحى ، وبالرغم من هذه التجارب فإن الاعتقاد السالف للدر الذى يقوم به الفضاء المسرحى قد ظل كما هو : فهو يمدنا بالأساس المجازى والأساس البنائى للعرض المسرحى . وعندئذ فإن المكان المسرحى ظل جوهر عملية التقديم .

ومن ناحية أخرى فإن هذه الدراسة سوف تبحث فى الوسائل والأساليب التى تستطيع عن طريقها الأشكال المسرحية (بنائية كانت أم مشهدية تتعلق بالمشهد) أن تقوم بإبعاد المشاهد عن التقديم المسرحى ، وأن تسمو بذلك المشاهد لما يمكن أن يطلق عليه المستوى الزائف . و تظل خشبة المسرح التقليدى هى الشكل العمارى (البنائى) السائد للتمثيل ، فإن الدراسة سوف تبدأ بتناول الشكل التقليدى وهو مسرح إطار الصورة وتنقل بعد ذلك إلى الأشكال الأخرى .

وعلى خشبة المسرح التقليدى يُعتبر إبعاد وعزل المشاهد عن العرض المسرحى من الأمور الميسورة ، ويتم ذلك عن طريق تدمير الأساس المجازى للعرض المسرحى ، وعندئذ سوف يجبر المشاهد على أن يقرأ خلفية العمل المسرحى فى مقابل النص المعروض . وهنا فإن الفراغ الناشئ عن هذا التوتر سوف يُعطل بل ويستبدل أهمية هذا الخط القصصى تماماً . طالما قد نجحنا فى عزل الجماهير فإن وعى أولئك الجماهير سوف ينطلق بكامل حريته متفاعلاً مع الحدث المسرحى ومعتمداً فى ذلك على طبيعة النمو المتتابع على خشبة المسرح . هذا ويوجد العديد من الأفلام السينمائية ووسائل التسلية الالكترونية التى تستخدم أسلوب عزل الجماهير .

ويقبل هذا الحدث الوسيط كتعبير جماهيرى متفرد ، فإن هذه الدراسة سوف تبحث عن أسلافها أو أصولها فى القرن التاسع عشر عندما كانت التسلية المسرحية تُعدُّ لتعديل أذواق الجماهير . وبالإضافة إلى هذا سوف أركز الانتباه على التطورات الأمريكية وذلك لأتنبأ متخصص فى الدراسات الأمريكية ، وهذا لا ينفى بالطبع حدوث وظهور أشكالاً مشابهة فى أوروبا .

ووسائل التسلية المتعددة التى سادت خلال مسرح القرن التاسع عشر قدمت لنا أمثلة متفردة للأعمال المسرحية التى يساهم تركيبها الداخلى فى إبعاد أو عزل الجماهير عن العمل المسرحى ، والجماهير من خلال هذا التتابع المرئى للمشاهد المسرحية سوف يتم عزلهم ، وسوف ينحو هذا الطريق بسبب هذا الكم المتزايد من التوقعات . وعندئذ سوف تتحول القوة الدافعة فى هذه العروض المسرحية إلى تلك العروض السابقة وذلك عن طريق الإبعاد أو العزل . وعلى غير الإبعاد الذى استخدمه بريخت الذى كان يعتمد أن يقدم مساحة لرد فعل الجماهير على هذا المحتوى الحديدي للحدث المسرحى فإن تلك

الوسائل التى تمحدثنا عنها سابقاً تعزل المشاهدين من خلال محطة تحتوى على كل مشهد فى العملية المسرحية : إنهم يريدون عرضاً مسرحياً ، ولم يبق أحد بأى مجهود من أجل أن يلتفت نظرهم إلى جدية المحتوى ولا حتى جدية الرسالة حيث يريدون فقط مجموعة من العلامات وذلك لأنهم يقدسون مسرحية الإشارات أو الإيماءات والأنماط التقليدية . إنهم يقدسون أى محتوى طالما أنه يعبر عن نفسه فى شكل تتابع درامى شيق ، وعزل المشاهدين فى مثل هذه الطرق المتعددة قد تم إنجازه عن طريق تغييراً راديكالياً لكل مشهد له أسس مجازية . وهذا العزل المتتابع كان واضحاً فى الحفل المسرحى الذى استمر أسبوعاً فى مايو من عام ١٨٩٨ من قصر السعادة لبروكتور Proctor's Pleasure Palace. هنا وقد تضمن الحفل العديد من الألعاب الأوروباتية التى قدمها المسرح خلال الخمسة عشر عرضاً مسرحياً مثل " خبراء الحلقة الأسترالية " وهو استكش قامت به المثلة كلارا موريس مع مجموعة من الكلاب المدربة عددها خمسة عشر كلباً من نوع البول الأبيض كثيف الشعر مع خمسة من كلاب السيرك ، بالإضافة إلى ذلك قدمت مسرحية " الأتسة إدسال " وهى مسرحية كوميدية من فصل واحد ، وفيلم سينمائى يصور مشاهد الاستعداد للحرب . والعديد من البرامج الأخرى مثل " المحتالون " والكوميديا الساخرة " السيد لوكهارت وأفياله الكوميديا " . والهجوم الأساسى على كل إمكانية لهذا الخط الاستطردى يمكن أن نجده فى الحقيقة التى مؤداها أن ترتيب العروض يتغير من يوم إلى آخر وذلك تبعاً لهوى مدير المسرح والمواهب المتاحة . وبينما يمكن أن نرى التداخلات والاضطرابات الناتجة عن المساحات المجازية الضمنية فى وسائل التسلية المتعددة على أنها تحرك من مساحة محايدة إلى مساحة أخرى ، فقد قدم ستيل ماكاي steel Mackaye على مسرح ماديسون سكوير عام ١٨٨٠ تقنية معمارية جديدة يمكن من خلالها استبدال الأماكن التى يكون لها تفاصيل دقيقة ومؤثرة . وفى البداية كان الغرض الأساسى هو تقديم تغيير سريع للمشاهد ، وهذا يسبب الضجر والضيق الذى يصيب المشاهدين من كثرة تغيير المشاهد على خشبة المسرح حيث يقعون فى حالة من اللبلة لا داعى لها ، ولهذا فإن آلية ماكاي - أستطيع أن أقول انها تعتبر إستخدام قديم لأسلوب " التفسير المفاجئ " الذى تستخدمه السينما اليوم - تعتبر كإطار حرفى لمشهد ما قد استبدل بما سبقه عندما يسقط أو يرتفع إلى مرتبة العرض ، ويمكن القول إن ذلك الأسلوب الذى استخدمه

ماكاي مشابها لدور الكاميرا وآلة العرض السينمائي في السينما والتلفزيون ويوجد الكثير من الوسائل المعمارية الأخرى التي استخدمت لإبعاد وعزل المشاهد عن محتوى النص الذي يؤدي على خشبة المسرح خلال القرن التاسع عشر ، ومن الوسائل الهامة تلك التي قدمتها المسارح التي كانت تقوم بعروض مسرحية متزامنة لعدد من الأحداث، ومن أهم المسارح التي كان يوجد بها تلك الوسائل في المسرح الأمريكي في القرن العشرين مسرح شارع جرین ويدج (١٧٩٧) والمعروف باسم Greenwich Street Theatre والمسرح المشترك لروجر وسبالدينج (١٨٥٠) Spalding and Roger's combined circus ، وحديقة النخيل (١٨٩٥) Garden of Palms وأخيراً مسرح (١٩١١) "Folies Bergere" . هذا وقد افتتح مسرح شارع جرین ويدج عام ١٧٩٧ كأول مسرح أمريكي متعدد الوظائف ، وقام بتصميمه جون . ب . ريكيتس John . B. Ricketts لطريقة تساعد على أن يشتمل علي الكثير من وسائل التسلية ، كما تسمح مساحته الداخلية بتقديم كل من عروض السيرك والعروض المسرحية التقليدية . وفي الواقع فإن تقديم هذا اللون المسرحي منذ تلك الفترة القديمة والتي تتشابه مع ما قام به ريكيتس تظهر كيف أن الفجوة بين خشبة المسرح والجزء الأمامي يمكن عبورها أثناء العرض المسرحي والوصف التالي لذلك النوع من التسلية يمكن أن يقدم لنا رؤية واضحة حول كيفية استخدام مساحة خشبة المسرح :

عروض جديدة على مسرح Tight Rope . السيد سبينكوتا سوف يرقص هذه الليلة وهناك غصنين مربوطين في قدميه . ثانيا : رقصة كوميدية يرقص فيها على أطراف أصابعه وليس على قدميه . وللمرة الأولى خلال هذا الموسم سوف يقذف بنفسه في الهواء . وسوف يقوم بالقفزة الفردية والقفزة المزدوجة على رباط ضيق للأمام وللخلف من ارتفاع عشرة أقدام ، وسوف يلعب أيضاً على الكمان ، كما يقوم بالعديد من الحخد مستخدماً علبة صفراء ، وأخيراً فإن السيد سوللي والمهرج سبينكوتا الذي سوف يقفز من على المنضدة والكرسي وهو مقيد اليدين ، والسيد سوللي أيضاً سوف يقفز وهو يمسك شمسية مفتوحة في يديه والتي سوف يضيف إليها حركة صامتة جديدة من حركات البانتومايم .

ومن الواضح أن وسائل التسلية التى استخدمها ريكس هنا قد استخدمت أسلوب الأبعاد الذى ناقشناه في البداية والأكثر أهمية من هذا أن هناك نشاطان مختلفان يتقدمان بوضوح جنباً إلى جنب ألا وهى سلسلة من الأحبال المشدودة عن طريق الحركات على خشبة المسرح بالإضافة إلى التتابع الحركى للحركات الأرضية والهوائية والتى أتبعها بمشهد صامت على خشبة المسرح . وطبقاً لهذا فإن المشاهدين طالما قد أبعادوا عن هذا التتابع فإنه سوف يتحول انتباههم ويتنقل من مقدمة المسرح وخشبة المسرح على شكل لحظات درامية تستأثر بنظراتهم المحدقة .

ومن هنا فإن مشروع " سبالدنغ وروجرز " قد رفع من قيمة التطابق بين الأحداث المسرحية إلى مستوى أعلى ، وحيث أصر ريكس على استخدام أسلوب المسرح التقليدى كما أصر على استخدام مقدمة المسرح كمكان خاص لألعاب الخيل فإن "سبالدنغ وروجرز" قد تخلوا عن استخدام هذا المسرح التقليدى كلية . وقد امتلكوا العديد من فرق السيرك المتجولة وكانت وسائل التسلية على درجة عالية من التأثير عندما تلاقى الثلاث فرق فى بلده واحدة . ومن صور الإعلانات للبرامج المسرحية فقد أصبح واضحاً أن كل فرد من المشاهدين يستطيع أن يدون الكثير من أنشطة البرنامج الذى يتم تدعيمه حيث يتنافس كل من المهرجين ولاعبى الجمباز والحيل ولاعبى الحبال والعروض الصامتة على جذب انتباهه وحققاً حتى عندما تقدمت الشركات الثلاث بأعمال منفصلة عن بعضها البعض فإن العروض المسلية التى تم تقديمها كانت متزامنة مع بعضها البعض فى أشكال معقدة . وفى كل من سيرك روكيتس وسيرك سبالدنغ وروجرز يستطيع الفرد أن يتبين إتجاهاً مميزاً عن ذلك الإتجاه الذى كان يقدمه مسرح إطار الصورة حيث يستطيع المشاهدون فى النوع الأول أن يختاروا ما يريدون ليركزوا عليه وليس مفروضاً عليهم أن يركزوا على شيء معين .

وفى المسارح الأخرى مثل مسرح Folies Berger ومسرح Proctor's Pleasure Palace ومسرح حديقة النخيل نجد استيقاء جموع الجماهير للعديد من أشكال المسرح التقليدى . فمسرح Folies Berger الذى افتتح فى نيويورك عام ١٩١١ يبدو وكأنه صياغة لحالة التشوش والاضطراب التى عاشتها المحاولات الأولى لكل من " ريكس " و " سبالدنغ وروجرز " .

وقد أعلن مسرح Folies Berger وهو " شركة تتكون من مائتى فنان بينهم مائة فتاه وثلاثة مخرجين موسيقيين ، وثلاثة وثلاثين عازفاً " عن عرض " أجمل امرأة فى باريس " بطولة مارثا لينكلود . ولقد قدم هذا المسرح العديد من العروض المسرحية الخفيفة التى صاحبها مجموعة من الأغنيات والرقصات ، وكان استقبال تلك العروض من قبل الجماهير مشابها لاستقبال الأعمال الأقل حدة فى البناء والتركيب ، وقدم هذا المسرح أيضاً البرامج التى تقدم فى المراقص والملاهى وتم الإعلان عنها باسم " عشر فصول أوروبية عاطفية " وتضمنت أيضاً المثلة " مارثا لينكلود " التى أدت رقصة فينوس إيسن "Venus Apache" ، والمثلة La Belle Titcomb التى ظهرت على ظهر الحصان فى حركات رائعة ، وLes Marquards وهم فريق فرنىسى يضم راقصين وراقصات معروفين ، وهناك العديد من المسرحيات الأخرى مثل " أخوات أموروسو "The Amoroso Sisters برقصاتهم الأكروباتية والبهلوانية وقد ضمت هذه المسرحية أولجا بيتروفا Olga Petrova التى قلدت الاحتفالات الشهيرة بالإضافة إلى سيمون دى بيريل Simone de Beryl ، ومرسيل التى عرضت التماثيل الحية .

وبينما كانت وسائل التسلية تقليدية تماماً بالنسبة لتلك الفترة إلا أن الفنانين على مسرح Folies Berger قدموا بعض الإبداعات الجديدة فى كل من المحتوى والحركة على خشبة المسرح ، وقد تباهى أحد أصحاب تلك الفرق قائلاً " بدلاً من وضع الصور الزيتية العارية على الصناديق ، فنحن نقوم بوضع تلك الصور العارية داخلها " والمقصود هنا هو التجديد الذى قام به هو وفرقته . فعندما يُسمع صوت البوق يهز جنبات المسرح .. تركز الأضواء على قشال مارسيل الحى واقفاً وعليه القليل من مساحيق التجميل . وتعرض مارسيل النموذج بمصاحبة الموسيقى المزدوجة والبيانو ، وفى محاولة أخرى لتقوية البيئة القريبة خلال العروض المسرحية " حيث المنصة المساوية لخشبة المسرح تكون مواجهة لأماكن الفرقة الموسيقية ، وهى بذلك بمثابة إمتداد لذلك الجزء الواقع أمام ستارة المسرح التى تجعل من العرض شيئاً أكثر قرباً وملاصقة من الجماهير وتعزف الموسيقى من على خشبة المسرح نفسها " .

ومرة أخرى ، فإن المتفرج المعزول سوف ينتقل انتباهه باستمرار خلال الثلاث صور المسرحية المعروفة ، ويفض النظر عن قبول ذلك الشكل المسرحى الذى يقوم على

الأبعاد ، فإنه من الجدير بالملاحظة أن نقول إن الرغبة الصادقة فى ربط العرض المسرحى بالجماهير وذلك عن طريق جعله أقرب بالنسبة إليهم هى المحدد الأساسى فى فعل ذلك. فهذا لأن التوتر الذى ينشأ بين المساحة المجازية والنص الذى يتم تثيله هو الذى يحدد الموقع المناسب لعملية العزل . لهذا فإن المساحة المكونة نتيجة هذا التوتر بين الإبعاد الموجود فى شكل الاستبدال ، والرغبة الصادقة من أجل الاقتراب والتواصل يساعدون فى خلق مساحة أو مكان آخر لنظام آخر للعرض المسرحى ، عرضاً يمكن أن يتجاوز مجرد التقديم وداخل هذه المساحة من الغياب فهناك رغبة متكونة لا نستطيع أن نشبهها بمجرد العرض المسرحى الملاحظ ، ولكنها تتطلب وجوداً وحضوراً من نوع آخر وفى هذه المساحة قدم Folies Berger العشاء . فى الواقع يمكن القول أن فرقة Folies Berger أول مكان وملهى ليلى لتناول العشاء فى أمريكا . وقد أضيف نشاط المشاهد إلى أحداث العروض المسرحية التى كانت تثقل على خشبة المسرح

أما مسرح " قصر السعادة " ومسرح " غابة التخيل " اللذان تم افتتاحهما فى عام ١٨٩٥ فلم يقدموا فقط هذا النوع من التنوع / الأبعاد التى ناقشناها سابقاً ولكنهما أيضاً قدما رمزاً معمارياً لهذه الأشكال المسرحية المشوشة ، ويُسمح للفرد بعد أن يدفع رسم الدخول أن " يتجول حول جميع أنحاء المبنى ، ويشاهد جميع وسائل التسلية والتى تتضمن وسائل الجذب المسرحية الأساسية مثل حديقة الشراب التى يتناول فيها الرواد الخمر ، والعروض المسرحية فى الملاهى الليلية التى توجد أسفل قاعات الاستماع ، هذا وقد وصّف واحد من تلك الملاهى الليلية على أنه " مطعم وبار ومسرح يشتمل على بارين كبيرين " ، والقائمين بكل عمليات الترفية ، علاوة على وجود العديد من الموائد التى تقدم عليها الوجبات المخصصة للزبائن الدائمة ، ويظل المكان مفتوحاً حتى الثالثة صباحاً . والشئ الأكثر غموضاً هو خشبة العرض الأساسية التى تسمح للعروض المسرحية أن يشاهدها اثنان من المتفرجين : واحد فى المسرح ، والآخر جالساً على الموائد فى حديقة الشراب يرتشف شراباً منعشاً أو يتناول عشاءً دسماً . وكما ذكر فى التوضيح فإن العديد من الأحداث يمكن تقديمها فى وقت واحد ، وعندئذ فإن الجماهير التى لا تهتم بأى عرض من تلك العروض المسرحية تستطيع أن تختار ، أن تنظر فى أوجه الجماهير الموجودة على الجانب الآخر من هذا المسرح المزدوج واضعين نصب أعينهم

ما يتناوله من شراب إذا كانوا جالسين فى حديقة الشراب أو يغادرون المكان متجهين إلى واحد من أماكن العرض الموجودة فى نفس المبنى ومسرح إطار الصورة قد تغير من مجرد آلية تؤكد على القوة الكامنة خلف تلك الميزة التى خلقها عباقرة عصر النهضة إلى التعبير عن قوة جموع الجماهير فى إخبار موضوعات جديدة للتركيز عليها ، تلك القوة التى أقل ما يمكن أن يقال عنها أنها قوة فاشية . ومشروع مسرح الصفوة كان تعبيراً عن ذلك ، ومن ناحية أخرى فإن الجماهير قد تمت وجود مسرحاً يستطيع أن يخاطب وجودهم الذى لم يعبر عنه أحد . " إن الأغلبية الصامتة (الجماهير) ما هم إلا سلطة رجعية خيالية وهذا لا يعنى أنهم غير موجودين " إن هذا يعنى أن وجودهم لم يعد ممكناً . حيث إن الجماهير لم تعد شيئاً ثانوياً وذلك لأنهم لم يرتبطوا بنظام التمثيل . إنهم لا يعبرون عن أنفسهم ، ولقد تم فحصهم جيداً ، وبناء عليه فإن مسرح الجماهير تضمن الكثير من التعقيدات والإبعاد الذى زاد عن مجرد التمثيل ، وبينما ركز مسرح الصفوة فى هذه الآونة على تفاصيل الحياة العائلية الصعبة فى مجتمع أكثر تعقيداً وصعوبة ، فإن الجماهير قد تخيرت أن تتجنب المحتويات الصعبة وانعكاسات تلك الظروف المعقدة ، وبانحرافهم وبعدمهم عن تلك التعقيدات فإن الاتجاهات الحديثة قد عادت إليهم لتكون عرضاً وتدريباً زائفاً للحياة . مجرد تقليد .

" إن التعبير يرتبط بما يقدمه .. فالفرد يعتقد فيه كما لو أن هذا التعبير ليس أكثر من خيال أو انعكاس للمثل ، وهذا التشوش الخطير والتعقيد الشائن بين الانعكاس والشيء المنعكس الذى يدع نفسه أن ينتهك دائماً . وفى هذه المسرحية التعبيرية فإن نقطة الأصل لا تستطيع أن تعثر عليها ، إن هناك أشياء مثل برك المياه العاكسة وصوراً وإشارات لا نهائية من واحد إلى آخر ، ولكنها لم تعد مصدراً أو نبوعاً ، لم يعد هناك مصدراً هيناً بسيطاً ، لأن ما ينعكس إلينا يكون شيئاً مجزئاً فى حد ذاته ، وليس فقط مجرد إضافة لنفسه أو لتلك الصورة ، إن الانعكاس والخيال والإزدواجية تقسم ما يجعله هى بنفسها شيئاً مزدوجاً .

وكما تخبرنا وتعكس لنا الإعلانات التى نراها اليوم عندما نبدأ فى تكوين رغبات الجماهير ، لهذا فإن الأشكال المعمارية للمسرح الشائع خلال القرن التاسع عشر قد قدمت لنا مساحة كانت تبحث عنها المدينة الفاضلة ، وهذا المشروع الخيالى قد تم تقديمه فى تلك الآونة فى بعض الأماكن مثل مدينة ديزنى بينما استمرت تلك الإزدواجية من خلال شاشات السينما والتلفزيون ...

١٣- بهجة الستينات وشوارع مدينة

نيويورك كمكان للعرض المسرحي

ويليسيام . و . فرنش

فى عام ١٩٦٦ كتب روبرت بروس تاين أن المسرح الأمريكى سقط بين الحس والحسية وأقر بما كتبه جون ميلختون ستج الذى قال :

" على خشبة المسرح يجب أن تكون هناك حقيقة وأن تكون هناك بهجة وسعادة ولهذا فشلت الدراما الفكرية الحديثة حيث ضاق الناس بالسعادة الزائفة للكمبيوتر الموسيقية التى قدمت إليهم بدلاً من البهجة الصارخة التى توجد فقط فى كل ما هو رائع وطبيعى فى الحياة " .

وفى الوقت نفسه كتب بروس تاين يقول إن مسرح الطليعة أو المسرح التجريبي قد انتقل - حرفياً - إلى الشوارع وقد تعرض إلى الكثير من التفجيرات المدهشة بسبب ظروف العرض المسرحي الذى كان يتم فى الهواء الطلق وفى ضوء النهار ، هذا إلى جانب الضوضاء والفوضى التى يسببها المشاهدون .

وبحلول عام ١٩٦٥ كانت شوارع مدينة نيويورك آخر ما وصلت إليه حركة المسرح التجريبي " الجاد " ، فلقد كانت الشوارع ، والساحات ، والمناطق خاصة فى المناطق المأهولة من المدينة هى آخر مكان مسرحى حيث إن التمثيل فى الشوارع كان يمثل جرأة فنية وسياسية كبيرة . وبالرغم من أن العرض المسرحي كان يقام فى الهواء الطلق ، وفى ضوء النهار الطبيعى ، وتحت ظروف بدائية صعبة مقارنة بالمستوى الذى وصل إليه المسرح الحديث إلا أن مسرح الشارع فى مدينة نيويورك بين ١٩٦٥ و ١٩٧٥ كان مميزاً ومتحركاً ومرئياً من حيث الشكل والأسلوب . فلقد تنوع ذلك المسرح بتنوع أغراضه سواء كانت سياسية أو فنية أو دينية مما جعل الناس يتنافعون إلى الشوارع ليشاهدوه ، ولقد كان الفرض الأساسى المسيطر على هذا المسرح هو الرغبة الشديدة فى إزالة الحواجز خاصة من ناحية أولئك الذين كانوا يشعرون بمدى الفارق الطبقي فى المسرح الداخلى . وبالقضاء على المفاهيم المسرحية التقليدية التى ترى المسرح على أنه مكان داخلى مغلق ومحكوم بالمستوى الطبقي بالإضافة إلى اللفظ وإعطاء الفرصة لما أسماه

جيرالدبيركوفتر " الحركة المسرحية التى تقوم على الخبرة المباشرة وليس وصفاً أو تصوير تلك الخبرة " كان أمل الأفراد القائمين على هذا المسرح أن يكون مسرحاً يجمع بين الممثلين والمتفرجين فى مكان واحد حيث يصبح الممثلون جزءاً من المشاهدين ، ويصبح المشاهدون جزءاً من الممثلين . ولقد كان المذهب الطبيعى فى المسرح الأوروبى يعامل البيئة على أنها عنصر ديناميكى متغير للخبرة الإنسانية ، وفى الولايات المتحدة يوجد العديد من الناس فى مسرح الشارع يؤيدون الفكرة التى ترى أن الشوارع نفسها مجرد ظاهرة من ظواهر المسرح ، والبعض الآخر يؤيد الفكرة التى ترى أنه لا ينبغى على الممثلين أن يقوموا بعرض مواهبهم المسرحية أو أن يصوروا أنفسهم من خلال شخصية افتراضية ، بل ينبغى عليهم أن يصفوا أنفسهم كما هم فى الواقع ودون أى تغيير . هذا ويرى البعض أن مسرح الشارع له مغزى دينياً بينما يرى الجميع أن هذا المسرح قدم أعظم فرصة للتفاعل بين المشاهدين والممثلين على أكبر خشبة مسرح موجودة على ظهر الأرض .

ومع منتصف الستينات من هذا القرن تطور هذا النوع - مسرح الشارع - فى ثلاثة أشكال ينبع كل منها من أشكال ونظريات الاتجاه المسرحى السائد . الشكل الأول هو الاتجاه العرقى أو مسرح الطبقة العاملة الذى كان يؤدى فى الحلاء وتعداد صياغته بحيث يلام البيئة المادية والظروف السياسية فى فترة الستينات . ومن تلك المسرحيات التى تعبر عن المسرح السياسى مسرحية جون بون Prolet Buehen ولقد تم إعادة الروح لتلك النوعية من المسرح عن طريق بعض الناس مثل ماركيتا كمبرل عندما كان الوقت مناسباً . ولم ينبع هذا النوع من المسرح من الثقافة المضادة التى يرتبط بها مسرح الشارع ، على الرغم من أن مسرح الشارع هذا - منذ القرن التاسع عشر - قد تجاوز مع الظروف الاجتماعية والسياسية التى تؤثر على أعداد كبيرة من الطبقة العاملة . أما الشكل الثانى فهو عبارة عن أنواع متغيرة من المسرح الكلاسيكى التقليدى التى خرجت إلى الهواء الطلق عن طريق بعض الأفراد مثل جوزيف باب وفرقة المسرحية المتحركة هناك أيضاً باتريشيا ريتولنز . إلا أن هذه المجموعات ليس لها أى دوافع سياسية أو ثقافية ، أما الشكل الثالث فهو المسرح الطليعى التجريبى الذى إمتد إلى الشوارع . وهذا الشكل يرتبط بموضوع الثقافة المضادة وبحضرنى هنا

على الفور بيتر شومان بالإضافة إلى بعض الأسماء الأخرى التي لا يجب أن نغفلها ، وفي بعض الحالات مثل ماريات لى كانت الارتباطات مع المسرح التجريبي طفيفة للغاية .

ولقد وصلت حركة مسرح الشارع إلى ذروتها فى عام ١٩٧١ عندما قام كل من قسم الشئون الثقافية بمدينة نيويورك والمسرح الأسود بتنظيم مؤتمر لمدة يومين يتم نشر المعلومات والخصائص المميزة لمسرح الشارع وأساليبه . وبحلول عام ١٩٦٥ كان للهيئات السياسية أسباب قوية تجعلها تشجع مسرح الشارع فلقد كان المشاغبون اليهود فى منتصف الستينات على وعى سياسى واسع مما صدم الأمريكيين ، فمسرح الشارع يمثل لبعض الناس وسيلة يمكن بها صرف الناس عن القيام بأعمال شغب . ولقد قال أوجست هيكتشر عضو لجنة الحداثى والاستجمام بمدينة نيويورك أن مسارح الشارع تجعل من المدينة مكاناً هادئاً ، ولقد كان هناك مجموعة من الممثلين يطلق عليها " البروداوى " حيث قدمت بلطف وكياسة شديدة " تسليية جيدة " إلى المحرومين ثقافياً " ولكن هذه الفرقة سرعان ما سقطت نتيجة للتكاليف المتضخمة بالإضافة إلى عدم ملائمة الأدوات المستخدمة لجمهور المشاهدين . فبينما نجح جوزيف باب فى تقديم الكثير من الكلاسيكيات الرائعة ، وبينما نجح بيتر كومبى وماريت لى فى تقديم الكثير من الأعمال التابعة من جمهور المستمعين أنفسهم إلا أن فرقة البروداوى لم تستطع أن تحقق مثل ذلك النجاح وذلك بسبب الموارد المالية . وبذلك فإن بهجة صنع الزائفة لم تستطع أن تخرج إلى الشوارع .

ومع ذلك فإن الإلحاح الاجتماعى أدى إلى تسهيل الحصول على الأموال اللازمة للتمويل و أصبحت الوكالات المانحة تشرف على الإتفاق ، وبذلك أصبحت هناك موارد كثيرة للتمويل . وقد أشرف على تلك العملية العديد من الأفراد والهيئات وعادت الحركة مرة أخرى لفرقة البروداوى . ومن ضمن الأسئلة التى تمت مناقشتها فى مؤتمر عام ١٩٧١ سؤالاً يتعلق بالدور الذى تلعبه المعدات الصوتية والصوتية . وقد رأى البعض أن تلك المعدات تلعب دوراً حيوياً فى العروض التى تتم فى المسارح الخارجية .

فعلى سبيل المثال لم تستخدم فرقة إيست هارلم " ملهى العالم الثالث " أية أدوات صوتية على الإطلاق معتمدة فى ذلك على مشاركة جمهور المستمعين . وهناك

مجموعات أخرى تحاشت استخدام المكبرات الصوتية لتخرج الأصوات الحقيقية للممثلين حيث إنها كانت تزود العروض المسرحية فى شوارع محدودة وضيقة أو حدائق صغيرة وفى كل الأماكن التى تساعد بطبيعتها على العرض الصوتى الحقيقى . علاوة على ذلك فقد كان هناك أيضاً مجموعات " الأخ جوناثان ر نجيكامب " التى اتخذت موقفاً فلسفياً حيث رأوا أن استخدام المعدات التكنولوجية أمر غير وارد بالمرة ذلك لأن " المسرح حادث يقع على أحد جانبي الشارع " . نقطة هامة أخرى تمت مناقشتها ألا وهى تجنيد المواطنين مقدمة هذا النوع من العرض - وخاصة الأطفال - وذلك لتحقيق الأمن ، بالإضافة إلى ذلك كان هناك إجماعاً على أهمية وجود منصة مسرحية حتى ولو كان ارتفاعها قديماً أو ثلاثة أقدام . أما أهم الأشكال المستخدمة فكانت الشاحنات الصغيرة المسطحة التى بها خشبة للمسرح يمكن تثبيتها ويمكن مدها وهى من الأنواع المتحركة التى كانت تفضل عن غيرها . حقاً لقد كانت خشبة المسرح " الطافية " هى أهم وأكثر الأنواع المستخدمة شيوعاً واستخداماً .

وقد كان من أوائل من إستخدم خشبة المسرح المتحركة جوزيف باب حيث عرضت فرقته المسماة ضفة نهر شكسبير " المسرحيات الشكسبيرية فى الهواء الطلق فى بداية عام ١٩٥٦ . وقد استطاع باب أن يؤسس نوعاً من المسرح الكلاسيكى التقليدى ويخرج إلى الهواء الطلق معتمداً فى ذلك على مجموعة تأسس كنيسة الشرق الأدنى . حيث قام بتزويد عربة مقطورة بالمعدات اللازمة وأخذ يتجول بها بين الحدائق والشوارع ، ولم يتردد باب فى إستخدام المكبرات على الرغم من أنه كان يسعى إلى الأماكن التى تستطيع فيها المباني أو الأشجار أن تخفى الضوضاء المنبعثة من الشوارع . وفى أواخر الخمسينات قام باب بتوسيع العمل إلى كارفان بهريتين وبعد ذلك بثلاث عربات التى تكون جميعها شكلاً شبه سداسي وهذا الإعداد - الذى لا يستغرق ترتيبه أكثر من ساعتين - خلق مكاناً واسعاً للعرض المسرحى فى مستويات مختلفة ، من الأرض وحتى ارتفاع عدة أقدام ويستطيع بعض المشاهدين أن يجلسوا قريباً من الجوانب الخارجية لخشبة المسرح . ولقد كان تصميم باب للكرفان تعديلاً لمسرح الكرفان الفيدرالى الذى يحمل له باب ذكريات خلفية ، فلقد كان الكرفان أول مكان عرضة للثقافة ولذلك فقد عقد العزم أن يفعل هو الشئ نفسه مع الآخرين . ولقد وجد فى جمهور المستمعين فى الشوارع أنهم يستقبلون بدرجة عالية مما أدهشه كثيراً . ولقد

عرض مسرحية شكسبير " حلم ليلة منتصف صيف " منذ عدة سنوات وقال - تعتقد أن الصغار الذين يتسموا بالعنف والمشاكمة سيقولون " ما هذه التفاهة التي تعرضها لنا؟ " ولكن المفاجأة أن الناس استمعوا وأن الأطفال كانوا هادئين ، ولقد قال إن الموسيقى كان لها مفعول السحر عليهم ، وحسن " فعل شكسبير " .

ولقد أخرجت باتريشارينولس أيضاً " الكلاسيكيات المسرحية إلى الشوارع وقد انتقلت باتريشيا بالمسرح إلى الشارع من عام ١٩٦٣ وحتى عام ١٩٧٥ ، حيث كانت تقيم العروض في أكثر الأحياء تواضعاً وأكثر الأحياء فقراً في المدينة . وقد تدرت رينولز في الأكاديمية الملكية للفن الدرامي وتعلمت في هيئة المسرح الأمريكي وفي الأكاديمية الأمريكية للفنون الدرامية . وقد كان جزءاً من دوافعها تجاه العمل في مسرح الشارع هو ضيقها من الحرمان الثقافي الذي يعيشه القاطنون بأحياء اليهود . ولقد رأت أن دورها هو أن تقدم لهم تلك الثقافة ، ولقد كانت مندهشة من أن الناس يستطيعون أن يعيشوا كل حياتهم على بعد عشرين دقيقة من مسرح " البرودواي " دون أن يروا المسرح (الحقيقي) . إنها لمأساة كبيرة مثل أن تنكر نسب مولود ومجيشه إلى الحياة . ولقد قدمت رينولز المسرح في الشارع كمشروع عادل لا يهدف للربح وذلك بعد تنظيم مسرحية إلى الشارع الرابع الشرقي بمناسبة المعرض السنوي لمنظمة اصلاح عام ١٩٦٢ .

وبمجرد أن بدأت في العمل في مسرح الشارع واتصلت بجمهور المستمعين لذلك المسرح لم تستطع أن تتوقف مطلقاً ، ولقد كانت مندهشة بمقدار الحماسة التي أبدوها . ولقد أشارت إلى أن المشاهدين لهذا النوع ومن العروض يستطيعون أن يغادروا المكان في أي وقت يشاؤون ولكنهم لم يفعلوا ، والمتفرجين يزدادون أثناء العرض " فعندما تكون هناك - تقول باتريشيا - لا يوجد أحد يشاهدنا ولكن بمجرد أن يبدأ العرض ترى الناس وكأنهم يخرجون من الحوايط ليشاهدونا " . ويبدأ المشاهدين في التجمع :

" وقلوبهم جميعاً مع العرض متزاحمين لكي يشاهدوه ، ولقد كانت المقاعد أحياناً تمتلئ من الأبراشيات ، ولكن المتفرج يكون راضياً إذا جلس على قفص أو إذا وقف ليشاهد من إحدى النوافذ أو الشرفات ، وبعد انتهاء العرض يندفع الناس لمقابلة الممثلين ليذاعبهم ويتحاوروا معهم ، ومنهم من يساعد في إرجاع المقاعد إلى موضعها

الصحيح . حقاً لا يوجد ما يمكن أن نطلق عليه " مشاهد " فقط ولكنه مشاهد فى كل ما يحدث أثناء وبعد انتهاء العرض "

مسرح الشارع يتم التمثيل فيه فى الشوارع والأرصقة ، ولقد كانت رينولدز سعيدة جداً بالقرب المكانى والمشاركة الفعالة من جانب المشاهدين " أن الناس قريبون منك جداً وفى بعض الأحيان يجب عليك أن تخطو فوقهم أو بينهم لتستمر فى العرض ، ولأن العرض يتم فى وضخ النهار فإنك تستطيع أن ترى وجوههم . ولقد كانوا يضحكون عندما يقبل أى فرد آخر ولقد كانوا يصيحون قائلين " هاهو خلفك " أو " لقد مات ! " وكانوا يرتجفون عندما تصوب البندقية فى اتجاههم .

وفى عام ١٩٦٥ أضافت رينولدز عربة مسطحة تحمل خشبة مسرح مع ستاره خلفية من القماش ، وقد قامت برفع العمل لمسافة قدم أو أكثر حتى يتثنى للمشاهدين الذين يصل عددهم إلى ما بين خمسمائة وألف مشاهد أن يرى بطريقة أفضل . وكان يتم إحضار الأدوات والمعدات - المناظر ، الملابس ، الأساس ، المعدات الصوتية - فى عربة مغلقة كانت تستخدم أيضاً كغرفة خلع الملابس . وقد كان موسم عام ١٩٦٦ لمسرح الشارع يتكون من ثلاثين عرضاً مسرحياً يتم تقديمهم فى أنحاء مانهاتن وبروكلين فى الحدائق والشوارع والساحات ، وكان المشاهدون يجلسون على الصناديق والكراسى التى يتم طيها وفى الشرفات أو من خلال النظر من النوافذ المحيطة بمكان العرض . وضوضاء الشوارع دائماً تصاحب العروض المسرحية بل أنها أصبحت جزءاً منها : مثل نباح الكلاب ، وصوت الطائرات ، وصوت القطارات ، وأبواق السيارات ناهيك عن الضوضاء المروية ولغو المتفرجين الذى لا يتوقف . وكان المسرح يشتمل على مسرحيتين لهذا الموسم الأولى بعنوان " ينبغي أن تحدث لكلب " وهى مأخوذة من قصة تشيكوف المعنونة " الحرياء " وكانت الثانية بعنوان " العامل الأحق " وهى مأخوذة من كوميدى مولير Etourde,acommedi,dellarte 'أكوميديا دى لارتى ' .

وبينما كان هدف رينولدز هو نشر الثقافة من خلال مسرح الشارع ، فإن الهدف عند ماركييتا كميريل يختلف حيث أرادت أن " تقدم مسرحاً جيداً للطبقة العاملة فى الولايات المتحدة الأمريكية " ، أولئك غير المهتمين بالاتجاه الثقافى الأساسى . وقد بدأت كميريل طاقم مسرح الشارع بمدينة نيويورك كمجموعة متعددة الأصول والأعراق

فى عام ١٩٦٨ لها ميول واتجاهات سياسية . حيث قامت بعرض بعض المسرحيات فى مسرح الشرق الأدنى والمأخوذة من " الاستثناء والقاعدة " لبريخت " ولعبة دمية دون كريستبول " للمؤلف لوركا . ولقد تدرت كميريل فى أكاديمية المسرح ببراغ وكان من نتيجة ذلك أنها كانت تقوم بتدريب فرقتها حسب معاييرها الخاصة . وكانت الفرقة -وهى مازالت تعمل حتى الآن ويطلق عليها كارافان مسرح الشارع لمدينة نيويورك - تقول عروضها فى مسرح الشارع من خلال جولات عديدة فى المسارح الأوروبية الكبيرة بالإضافة إلى المهرجانات والعروض الخاصة بالجامعات . ولم تكن الفرقة دعاية متحركة لكن كان لكميريل بعض الأساليب المتحركة وخاصة تلك المتعلقة بسهولة الحمل والحركة . وكانت الفرق فى العشرينات والثلاثينات من هذا القرن تعرض المسرحية على أرض الشارع مثل جون بون Prolet Buchni أما كميريل فقد استخدمت شاحنة مسطحة يمكن تحويلها إلى خشبة للعرض فى خلال عشرين دقيقة ، وكانت تعديلاتها لمؤلفات بريخت ولوركا بالإضافة إلى رواياتها عن القصص الشعبية والمواد التاريخية مثل ساكو و محاكمة فانزيتى تعتمد بدرجة معينة على التعميم وعلى المنطقية ، ولكن كميريل ملزمة بالمعايير الفنية للتراث المسرحى الأوروبى الذى نشأت فى أحضانه .

ومن الفرق الأخرى التى كان لها اتجاهات اجتماعية وقيمة فنية فريدة فرقة هاريت لى للمسرح اللاتينى . وعملت هذه الفرقة فى شرق هارلم بين ١٩٦٨ و ١٩٧٠ . وقد كانت " لى " تقوم بالتدريس لمادة مسرح الشارع فى المدرسة الجديدة للبحث الاجتماعى عندما بدأت تتحرك فى اتجاه مسرح الشارع بعد فجوة استمرت لأكثر من عشرين عاماً ، وقد كتبت أربع مسرحيات للمسرح اللاتينى تقوم على الارتجال واللفظية وهى " من يوم إلى يوم " (صمويل فرنسن ١٩٧٠) و " بعد عرض الأزياء " و " حجرة الدراسة " و " لوبا " . ولقد كان لكل تلك المسرحيات موضوعات وأفكار اجتماعية قوية . وقد تم تمثيل تلك المسرحيات خلال عملية غير عادية استلزمت الارتجال واللفظية والتفتح للنص الأصلى للمؤلف . أما بالنسبة للممثلين فقد كانوا أشخاصاً عاديين يتجولون فى مجتمع شرق هارلم حيث كانوا يؤدون أدوارهم ويحولونها إلى دراما مرئية وبذلك شكلوا نوعاً من المسرح يمكن أن نطلق عليه مسرح الظواهر أو مسرح الحقائق المادية . ولأنهم كانوا يعرفون الظواهر التى تحدث يومياً فى المجتمعات والأحياء

الفقيرة - التي ينتمون إليها - فقد نقل الممثلون وبطريقة مباشرة الواقع الحقيقي للحياة فى شرق هارلم خلال فترة الستينيات . حيث وصفوا النزاعات العائلية ، وإدمان المخدرات ، والشنود الجنسى ، والمواجهات الطبقيّة فى حجرات الدراسة ، والغضب المكبوت من خلال لغة قريبة جداً إلى الواقع .

وبدلاً من وصف الحقائق التاريخية التى كانت تظهر فى عناوين الصحف قام هؤلاء الممثلون بتجسيد الحياة التى تكون الأحداث التى تنتقل إلى عناوين الصحف .

وفى صيف عام ١٩٦٨ كانت فرقة ماريت لى والمكونة من عشرة ممثلين وخمسة مساعدين تقوم بعرض خمسة وثلاثون عرضاً مسرحياً فى أحقر الشوارع وأشدّها فقراً بولايات مانهاتن وبروكلين ونيويورك . وكان مقر الفرقة منزلاً قديماً بشارع ١١٦ بالشرق وكانت الفرقة تسافر من مكان لآخر فى عربة قديمة متهاكّة تجر عربة من عربات القش قاموا بتأجيرها . وتم تزويد العربة بسلم صغير متحرك وبعض الأجزاء الخشبية بالإضافة إلى مكبرات الصوت ويمكن أن تصبح خشبة مسرح طولها ١٤م وعرضها ٨ م فى أقل من عشرين دقيقة . وكان هناك أيضاً ثلاثة مكرفونات مع اثنين من مكبرات الصوت لكى تصل أصوات الممثلين ، وقد قدرت لى أن الفرقة قامت بالتمثيل فى ذلك الصيف لأكثر من خمسة عشر ألف إلى عشرين ألف متفرج فى مقابل ثلاثة عشر ألف وخمسمائة دولار . وكان يوجد من المتفرجين ما يقذف بأكياس المياه على الممثلين ومن يقول ألفاظاً بذيئة ، بالإضافة إلى الكثير من المتفرجين الذين يتصفون بعدم المبالاة إلا أن الكثير منهم أيضاً كانوا ينتبهون إلى العرض المسرحى ويقومون بالتجاوب مع الممثلين عن طريق التصفيق والتهليل والملاحظات الساخرة بالإضافة إلى الأسئلة التى تعقب العرض المسرحى . هذا يمكن القول بأن مسرح " السالت" أو المسرح اللاتينى كان مسرحاً بدائياً عن قصد حيث كانت " لى " تعتقد أن المسرح فى أفضل حالاته يتكون من " ثلاثة ألواح خشبية واثنين من الممثلين وانفعال ما ولقد جاهدت بشدة لأن تخرج هذا المسرح البدائى إلى النور، المسرح الذى تكون أدائهم المسرحية على أرض الشارع ومن هنا تلاشت المساحة أو الفضاء المسرحى تماماً : حيث أصبحت خشبة المسرح وأرض الشارع جزءاً واحداً لا يفصل . فالمسرح لا يستطيع أن يفعل أكثر من ذلك لتدمير الخيال ولتقوية البدائية التى أوحى لكثير من الرسامين

والنحاتين فى الأجيال السابقة علاوة على ذلك فقد كان يتم دعوة متفرجى الشارع للدخول فى حوارات ومناقشات مع الممثلين بعد كل عرض مسرحى ، حيث كان يجلس الممثلون على حافة المسرح ليتحدثوا لأكثر من ساعتين مع الجماهير ، وقد كانت هذه الجلسات بمثابة جزء من العرض المسرحى ، كما أنهم يعتبرون نوعاً من نزاع الأتقنة عن الممثلين . وربما يرجع هذا الأسلوب إلى مسرح بيك حيث دعى فى عام ١٩٦٨ - ١٩٦٩ المتفرجين للاشتراك فى بعض العروض مثل " الجنيه الآن " ، وقد غلف إحساسهم بأنهم يؤدون مهمة ما فى سلوكهم ، ولكن فى شوارع الأقليات بالمدينة لا يمكن أن يتم ذلك حيث إن المشاهدين من أبناء الطبقة الوسطى لا يقبلون مثل ذلك .

إن هذا النوع من المسرح - مسرح الشارع - الذى قدمه أرتود لا يمكن أن يتم الا فى الشوارع . المسرح الذى يلغى خشبة المسرح وقاعة المتفرجين والذى " يرسخ التواصل المباشر بين المشاهد وبين المشهد ، وبين الممثل والمشاهد " ، ولقد كان أرتود لا يفكر فى شارع مدينة ولكن كان يتخيل " حظيرة " يعاد بنائها لتصبح مكاناً مقدساً . ولكن فى حرارة صيف الستينات وأوائل السبعينات ، أصبحت شوارع المدينة تمثل للكثيرين مكاناً مقدساً يمكن أن يمثل عليه حدثاً مقدساً وقد تصور بيثربوك مسرحاً مشابهاً " لمسرحه التقريبى " فهو مسرح لا يتم التمثيل فيه على العربات التى تجرها الخيول ، ولا على الحافلات حيث يقف المشاهدون وهم يشربون . وهذا المسرح يتلام مع فكرته واعتقاده فى " المسرح المقدس " الذى يستطيع أن يجعل الشيء المقدس الذى لا يمكن رؤيته مرئياً . وأيضاً كان مسرح الشارع هنا يشبه إلى حد كبير المسرح التقليدى لروبرت بروتستين أكثر مما يشبه مسرح التمرد الشخص نفسه فلقد كان تمرداً ضد مسرح التمرد وطعنة لمحاولة إعادة صياغة الإيمان فى عالم متجانس . ولقد كتبت مارت لي عام ١٩٦٨ أن الهدف الأساسى لمسرح السالت SALT هو " زيادة التواصل بين الناس المغتربين - بين الآباء وأبنائهم ، وبين الأفراد ، وبين برتوريكانز والزواج - فلقد كانت لى تفكر فى المسرح كوسيلة لكل من الممثلين والمشاهدين للمشاركة فى محاولة اكتشاف الذات والذى " يساعد بدوره على القضاء على التفرقة الاجتماعية ، ويخلق مجتمعاً نظيفاً ومتحاباً " واعتقاد لى فى المسرح بهذه الطريقة يؤكد على العلاقة الوطيدة بين المكان والدراما والممثل وجمهور المشاهدين . فالممثل والمتفرج يجب أن

يكونوا فى المكان نفسه ١ ولهذا السبب بالإضافة لعدة أسباب أخرى كانت لى تنتقد بعض الناس مثل بيكس الذى كانت تشعر بأنه يحاول أن يكون مجتمعاً منفصلاً عن جمهور المشاهدين ٢ . فالدراما تنبع بطريقة مباشرة من المتفرج - وبكونها قائمة على الارتجال واللقطية - فإن الدراما تقدم فى المكان الذى يوجد فيه المشاهد والممثل ، ويتم العرض فى الشارع حيث يعيش كل منهما .

ولقد كان بيتر شومان أكثر صراحة من غيره عن إحساسه بالرسالة الدينية والالتزام المسرحى عندما قام بنقل مسرح الحبر والعرائس إلى الشارع حيث كانت أرغفة الحبر التى كا يقتسمها الممثلون والمشاهدون خير دليل على رغبة شومان فى أن يفهم كل الناس أن عمل المسرح يعتبر من الشعائر الدينية حيث يتقاسم الممثلون خبز الحياة . فلقد قال إن مسرح الحبر والعرائس " متشألاً فى رومانسية القرن التاسع عشر بصور الناس على أنه إله مقدس وخير " وقد أكدت عرائسة الضخمة - من عشرة إلى خمسة قدم طولاً - بالإضافة إلى الأقنعة للأهمية الدينية لهذه الطقوس . حيث كانوا يظهرين فى الهواء الطلق فلقد جذبوا الانتباه إلى السمات التى يسهل التعرف عليها مثل الأسنان الحادة البارزة أو دمة على الخد وذلك " من أجل أن يجعلوا العالم بسيطاً " ولقد قال شومان " يجب أن نتحدث بلغة بسيطة يمكن أن يفهمها الجميع "

ونفس الإحساس بالرسالة الدينية يشكل مسرح الشارع هذه الأيام فمسرح الكريستال بمدينة نيويورك يطلق على عملية التمثيل " عملية الوعظ " وهذه الفكرة كانت أول من أوجدها ماريت لى عام ١٩٦٧ عندما قامت مع جورج بازتينف بإنتاج أول مسرحية لمسرح الشارع فى الهواء الطلق بالحديقة المركزية كجزء من عرض للسلام . ولقد كانت متأثرة فى بادىء الأمر بالعمل الذى رآته من شومان ونيكولاس . وقد قالت " لقد ماتت العقيدة " ولكن مسرح الشارع كان " شيئاً دينياً . ومنذ ذلك الحين كانت هى وبيرتينف يقومون بإنتاج مسرح الشارع كل صيف ، وهى مازالت تفكر فى مسرح الشارع " كنوع من الشعر " حيث يجب أن يحتوى على " عنصر ديني وعنصر شعري " ويعنى آخر فإن مسرحيات الشارع يجب أن تعكس للعامة الحقائق الأخلاقية والدينية التى يؤمنون بها .

وماذا تعنيه بيئة الشارع كمسرح إلى المشاهد يجب أن يظل غامضاً ماعدا الحقائق المادية الثابتة مثل الضوضاء المستمرة للمرور ، وأصوات القطارات ، وأصوات الطائرات ، وأبواق السيارات ، وحركات المشاهدين ، وصياحهم ، وصيحات الاستهجان التي يصدرونها . كل ذلك جزء لا يتجزأ من العرض المسرحي فشارعك هو نفسه مسرحك ، فنستطيع أن ندخل بيتاً لترى حرباً في الأخبار المسائية كما لو كانت عرضاً فنياً تراه في حجرتك ، وتستطيع أن تخرج من بيتك لترى عرضاً فنياً آخر يعرض خلف المبنى الذي تقطن فيه حيث تشاهد فيه مراهقاً يسرق ممتلكات عائلته حتى يشتري بشمعها المخدرات . وأنت تعلم أن كل ذلك يحدث في كل من حولك ، تستطيع أن تلقى ملاحظاتك على الممثل وتناقشه بعد انتهاء العرض ، وبهذا فقد أصبح العالم كله خشبة مسرح أو وهم خشبة مسرح .

ومن خلال تلك الظواهر التي تعتبر بمثابة إعادة اكتشاف للبيئة المسرحية ، سعى ريتشارد شيمش لأن يكون المتحدث الرسمي لحزب الطليعة ، ولقد كان شيشنر متأثراً بحادث غامض وقع له وكان له أثراً كبيراً على مفهومه " للمسرح البيئي " ولقد وصف لنا ما حدث له وهو يجلس ذات ليلة في شرفة صغيرة ، وقد كان يستمتع بمشاهدة الأفلام التي تعرض والأطفال الذين يرقصون على الموسيقى المصاحبة ، وما كان فيه إلا أن وجد نفسه " يشارك ويرقص ويحتفل هو أيضاً " ولقد أصبح هذا الحادث هاماً بالنسبة إليه لأن " المشاركة ، والارتجالية ، والهواية ، والطقوس ، والضرورة ، والبيئة قد واجهوا وتفاعلوا مع بعضهم البعض " . كان تعدد الأخيلة والأصوات وحياة الشوارع قد صنعت فناً جديداً ثم اكتشافاً . فن بلا فن ولا يمكن " مراجعته أو نقده " وبالنسبة لشيشنر - غيره - تمثل شوارع المدينة وحدائقها البيئة المسرحية الوحيدة المناسبة " لمسرح مفعم بالحيوية والنشاط " أو إلى " مسرح مفتوح " أو إلى " مسرح فقير " . ففى الشوارع يكون المسرح فى شوارع مفتوحة لكل الناس ولقد كانت الشوارع هى المكان الذى يعيش فيه الفقراء ، ولقد كانت العروض التي تعرض فى الشوارع دائماً محدودة بالميزانيات القليلة وليس بسبب المسرح التجارى . وإذا كانوا محددين بسبب فلسفة سياسية معينة فإن هذا التحديد كان مفروضاً عن طريق بعض الناس . وإذا كان مسرح الشارع لا يتطلب أية حرفة أو مهارة فنية إلا أنه يفرض بعض الحالات التي تتطلب

واحدة من بين أسلوبين متناقضين للتمثيل . فهو يستلزم إما أسلوباً متفتحاً للتمثيل حيث يتفاعل الممثل مع اضطرابات البيئة أو - إذا كان الممثلون أفراداً من الناس الذين يعيشون في الشوارع - تعزز أسلوباً يكون فيه الممثلون أفراداً يتصرفون وكأنهم في " الحياة الواقعية " فالمثل لا يعتبر شخصية بل هو شخص ممكن أن يكون الجار التالي لأي فرد . وفي كلتا الحالتين فكرة الخيال تكون منعقدة ، فالممثل إما أن يكون مؤدياً يلعب دور شخصية معينة أو أن يكون شخصاً ما يتفاعل مع نفسه . بالإضافة إلى ذلك فإن أى فكرة عن " الواقعية " يتم طرحها جانباً . والشئ الوحيد الذى يبقى هو المسرح الكوميدي أو البطولي أوريا مسرح مائل لمسرحية شيشنز " **القناع الكامل** " وهو عرض مسرحي للذي يقوم بالعرض نفسه . ومرة أخرى في كلتا الحالتين فإن الاهتمام ينصب على الممثل ، وعلى كلماته ، وحركاته ، وإيماءاته . فالهواء الطلق يستوعب كل شئ ، حتى أصوات البنادق والموسيقى الصاخبة ، ونتيجة لذلك فإن المشاهد لا يتوقع أن يمر بخبرة سلبية داخل وهم الواقع ، ولكنه يتفهم أن العرض المسرحي يستثير قدراته لكي يتفاعل مع ظروف حياته والحياة من حوله ، وعلى ذلك فإن المتفرجين الذين يشاهدون هذا النوع من المسرح يستفيدون من الخبرة التي يمرون بها ويحاولون تطبيقها على حياتهم الشخصية ذلك لأن الخبرة التي يرونها واقعية كما توجد في الحياة العادية بسبب وجودها بالمسرح في الشارع الذي يقطنون فيه .

وقد كانت الشوارع - وما زالت - بمثابة الهدف النهائي لإعادة تعريف المسرح ، فالشوارع بيئية وديمقراطية تماماً ، وعلى ذلك فإن أى تفكير في الفضاء المسرحي للمسرح الأمريكي منذ الستينات يجب أن يأخذ في الاعتبار شوارع المدينة كمكان للعرض المسرحي حيث يستطيع أن يتحرك العامة لمشاهدوا المسرح لكي تنتشر الثقافة وتنمو الوعي الفردي والوعي الجماعي للأفراد وحيث يعم التوافق والتفاعل مع القضاء على الحواجز . وسيظل ما يعود بالفكر إلى الداخل من تلك البهجة قضية أخرى .

١٤ - الفضاء الكوميدي

مايكل إسكاروف

حيث إن دراسة الأصل التاريخي لكامة "مسرح" تشير إلى أنه (مكان للمشاهدة) فإن الفضاء أساسى فسى هذه الوسيلة مثلما يكون الوقت أساسياً بالنسبة للخيال أو الموسيقى ، وأنا لا أفكر فى المسرح كمجرد مبنى أو مجرد مساحة هندسية تحتوى على خشبة المسرح وقاعة المتفرجين ، ولكننى أعتقد أن المكان الذى يعرض فيه العرض المسرحى يجب أن يُدرس بالمعنى الواسع ، من بداية خشبة المسرح فى مسرح إلى المدينة أو الدولة التى يقع فيها ذلك المسرح . هذا بالإضافة إلى أننى أيضاً أشير إلى الأسلوب الذى يستغل فيه كاتباً درامياً معنياً المساحة الخالية ، والتى يستغل فيها أيضاً منتجاً معنياً المساحة المتاحة ، أما المنتج فهو مقيد بحجم التسهيلات الموجودة تحت تصرفه والكاتب المسرحى مقيد بحدود خياله . ولذلك يمكن تخيل المساحة المسرحية على أنها سلسلة من الدوائر المركزية تكون أصغرها استخدام منطق خشبة المسرح فى مسرح معين وتكون أكبر تلك الدوائر البلد التى يتم فيها العرض المسرحى ، ناهيك عن هذا النمط من الدوائر المركزة يشكل ما يقال وما يحدث على المسرح . وكما سنرى فهو بلاشك عملية أحادية الاتجاه بمعنى أن العبارات المسرحية تستطيع أن تحدد الأسلوب والطريقة التى ندرك بها البيئة التى تقع فيها تلك العبارات ، وهذه البيئة بدورها تحدد المعنى أو ربما تغيره بطريقة كبيرة ، مثلاً غير مسرحي يمكن أن يفى بالفرض هنا ويوضح تلك النقطة تماماً . عندما أنطق عبارة "إننى أطلق على هذه السفينة روح الحمر" وإذا كان المتكلم يقف فى المخرج ممسكاً بزجاجة شميانيا فى يده وعلى وشك أن يقذف بها فى جانب من جوانب السفينة فهو يفعل ما يطلق عليه جيه . إل . أوستن " فعل منجز " والذى يكون فيه نطق الكلمات مصاحباً للقيام بالفعل وبهذا يتم الاثنان فى الوقت نفسه . ومن ناحية أخرى فإذا كان الشخص الذى يتحدث ثملاً إلى حد ما وهو يستعد إلى فتح الزجاجة السادسة من الحمر فإن معنى الكلمات سيكون مختلفاً إلى حد ما . بالرغم من الكلمات متطابقة تماماً فى كلتا الحالتين إلا أن سياق الحديث يحمل تأثيراً كبيراً على معنى الكلمات نفسه . ولذلك ففى مسرحية صمويل بيكيت " نهاية اللعبة " يشكل الصندوق الخشبي الذى يوجد فيه والذى البطل ، ناج وتيل ، الحديث بينهما

حيث يعطى ذلك نوعاً من التراجيدية الكوميديّة ، على العكس من ذلك الجالس على المقعد ذى العجلتين .

وصمويل بيكيت خاصة فى مسرحياته الأخيرة مثل مسرحية " الأيام السعيدة " ومسرحية " لست أنا " يوضح لنا كيف استطاع أن يتخلّى عن معظم العناصر المكوّنة للدراما التقليديّة والتي لا يمكن الإستغناء عنها مثل الحركة والديكور والإيماءات وحتى الحوار (" مثل تصرف بدون كلام ") . إلا أن البعد الوحيد الذى لا يمكن الاستغناء عنه هو الفضاء . حيث إن المسرحية لا يمكن أن يتم تمثيلها إلا من خلال مكان ، وهذا الشئ لا يوجد فى الرواية أو القصيدة بالرغم من أن كل منهما يحاول أن يمثل المساحة ولكن من خلال اللفظ فقط . هذا وإذا تحدّثنا عن المساحة فى رواية أو قصيدة ، فإن ما نتحدّث عنه هو مساحة (توسط الكلمات) أو (تحتل العلاقات السوداء على الورقة) فالمساحة الخيالية أو الشعرية ليست " هنا " أبداً مثلما تكون فى المسرح .

وإذا كان الوقت فى كل أشكال الفن ، حيث الحد الأدنى منه فى فن الرسم (وفيه نتعامل مع الوقت الذى تأخذه أو تستغرقه العين لتتفحص القماش) ، فإن الفضاء عنصر أساسى من عناصر المسرح والذى يعتبر الفن الأدبى الوحيد الذى تلمس فيه ذلك بوضوح .

وإننى لن أتناول هنا بالشرح والتحليل فنيات الفضاء المسرحى ، ولكن يكفى أن أقول إنها إما " تعترض " أو " تصف " حيث إننى قمت باستخدام مفهوم أرسطو عن الفرق بين " الإظهار " و " الإخبار " حسب مقتضيات عملى ، وفى أثناء عرضى لأنواع الفضاء التى تكون غريبة على الدراما الكوميديّة وخاصة الفارس Farce سيكون التركيز الأكبر على المساحة المعروضة وليست المساحة الموصوفة التى تنتج من الشخصيات الواقفة على خشبة المسرح .

وكما رأينا أن الموقف وسياق الحديث يستطيع بل يحدد المعنى لما يقال فإن ما أريد أن أقوله مقدماً أنه فى الدراما الكوميديّة عادة وفن الفارس بصفة خاصة ، المساحة هى التى تحدّد الشكل الكوميدي كما أنها هى التى تعطى للألفاظ النكهة الكوميديّة ، وما سأستخدمه هنا لأتحقق من الفارس الذى قمت بوضعه وأعمل على تعميمه هى الدراما الأوربية والأمريكية ، ولكى أفعل ذلك سأتفانى عمداً عن الحدود القومية

والتاريخية حيث أعرج بما يحدث في فن الفارس Farce في فرنسا إلى ما يحدث في الولايات المتحدة وبريطانيا والدول العربية . فإنه لا توجد أية تقاليد مسرحية غربية لأتأثر بما حولها في كل شيء ، فالتفاعل هو القاعدة وليس الاستثناء .. وإذا بدأنا في مناقشة كيفية استغلال المكان في الدراما فإن الفرد يستطيع أن ينظم مجموعة من الاحتمالات ، وأن ينظم نموذج مكاني يشمل الأزواج التالية :

مفتوح	مغلق
متعدد الأشكال	أحادي الشكل
موجود	مقيم
ثابت	متحرك
خارجي	داخلي
قاعة المتفرجين	خشبة المسرح

في الدراما الكوميدية مقارنة بالدراما التراجيدية ، فإن المكان يميل إلى أن يكون مفتوحاً بمعنى أنه (يسمح بالكثير من الدخول والخروج من وإلى خشبة المسرح) مثلما كان يوجد في فن الفارس Farce بفرنسا في القرن التاسع عشر على أيدي مؤلفين مثل فيادو ، لابيشييه ، وكورتلين . كما أنه يكون مركب أو متعدد (حيث يسمح بتغيير المشاهد مرات متعددة) وربما تقع الأحداث في الداخل أو الخارج ويكون المشهد منقسماً إلى اثنين أو ثلاثة أجزاء . على خشبة المسرح تعمل كلها في وقت واحد كما في مسرحيات فيادو ، إكبون ، وستوارد ، كما أن مكان نطق العبارات يقدم على أنه متحرك وليس ثابتاً كما في مسرحية ثورنتون وإبلدر " السيارة البولمان هياوتنا " ومسرحية بيكيت " كل الساقطين " التي نجدها في سيارة وقطار على الترتيب ، بينما نجده في الدراما التقليدية ، ودراما ما قبل ارتوديان ، والدراما غير الكوميدية الانفصال واضحاً بين خشبة المسرح وقاعة المتفرجين . الاعتقاد السائد بأن المتفرج ينظر من خلال الحائط الرابع ، أما في الدراما الحديثة فالحاجز بين خشبة المسرح وقاعة

المتفرجين يُلغى أحياناً بحيث نرى فى إحدى مسرحيات كوكيتو متفرجاً مزيفاً يقف من مكانه ثم يستوقف العرض ويقوم بتصحيح نطق أحد الممثلين فى المسرحية وهكذا .

والدراما الكوميديّة تثير قضية مكانية أخرى ألا وهى أن توضح أو لا توضح وهذه هى القضية التى لا يعاملها كتاب الكوميديا المسرحية بجديّة كافية ، فقد وضع ألفريد جارى الإتهام العام للوقوف غير التقليدى فى " Ubu Roi " أبو ملكاً والتى قال فيها أن " الأحداث تقع فى بولندا " . وفى البرنامج الإنتاجى لعام ١٨٩٦ أوحى جارى بأن اللاقتات التى تظهر على خشبة المسرح تشير إلى التغيير فى المكان بالإضافة إلى أن استخدام أية أداة فى الديكور لفرض ما مثل باب أو شبك يجب أن يتم إحضارها إلى خشبة المسرح كلما كان الاحتياج إليها . ومكان الأحداث - بولندا - يصبح حينئذ مجرداً ، وتكون نتيجة النقد الساخر العنيف لجارى والذى عبر عنه بطريقة مثيرة للضحك - رغم أنها مقصودة - موقفاً غير واقعي بالمرة ، ويكون التأثير كوميدياً بالطبع . إلا أنه على الرغم من المسرح الثائر الذى عبرت عنه Ubu Roi فإن نظرية جارى أقرب ما تكون إلى الدراما الفرنسيّة الراسخة منذ القرن السابع عشر وأعلامها من كتاب التراجيديا مثل راسين وحتى كتاب مسرح اللامعقول الحاليين من أمثال يونيسكو . ولقد كتب جان جيرادو بعده بحوالى ثلاثين عاماً فى توضيح تلك النقطة قائلاً " إن الرجل الفرنسى يأتى إلى المسرح ليستمتع ، ويحل عليه التعب والملل إذا أُجبر على المشاهدة حيث إنه يؤمن بالكلمة ولا يؤمن بالديكور .

ولكن الموقف غير الواقعي مقصوداً على مسرح ما بعد الطبعى الفرنسى فشورنتون وايلندر على سبيل المثال فى الإرشادات المسرحية لمسرحية " السيارّة البولان هياواثا " (١٩٣١) قال عن إعداد منظر طريق القطارات : " مع رفع الستارة يظهر لنا مدير المسرح وهو يقوم برسم بعض الخطوط على أرضية خشبة المسرح باستخدام قطعة من الطباشير .

مدير المسرح : تلك هى خطة تحرك العربة البولان . إن اسمها هياواثا ، وفى الحسادى والعشرين من ديسمبر ستكون فى طريقها من نيويورك إلى شيكاغو وعلى يسارك هنا يوجد ثلاث حجرات ، وهنا يوجد الممشى فى عربسة القطارات وخمسة أفراد من الطبقة الدنيا ، وكل المقاعد مشغولة حيث لا يوجد أى مقاعد

شاغرة ، المقاعد العليا والمقاعد السفلى ولكن لأغراض هذه المسرحية فنحن نقصر اهتمامنا على الأفراد الذين يشغلون المقاعد السفلى فقط .

ومثلما فعل جارى ، فعل وايلدر حيث إنه أعطى الأولوية للكلمة وليس للنظر وحيث إن إعداد المسرح للتمثيل يكون دائماً عن طريق الحركة ، فقد اختار وايلدر أسلوباً مبتكراً لتقديم أشكال الحركة يعتمد على حركة الشخصيات من مكان لآخر وبذلك أصبحوا أماكن متحركة " .

الحقل : أنا أمثل الحقل الذى تمر عليه بين جروفر سورنرز بولاية أوهايو ، ومدينة بترسبرج بولاية أوهايو أيضاً . وفى هذا الحقل يوجد واحد وخمسون سنجاباً ، ومائتان وستة من الفئران ، وستة ثعابين ، وملايين الحشرات والعناكب . وكلها نائمة حيث إنها فى فصل الشتاء

وإذا كانت المساحة الخارجية يتم تمثيلها بواسطة الممثلين ، فإن المساحة الداخلية من عربة القطار البولمان - لا تقدم عن طريق الديكور ولكنها تقدم عن طريق التمثيل الحركى الصامت وتكون الإرشادات المسرحية كالتالى :

يدخل الممثلون وهم يحملون المقاعد ، وكل منهم يحمل مقعده ثم يضع مقعداً مواجهاً لمقعد آخر فى المكان المخصص له والمحدد بالطباشير . ويجلسون فى مقعد واحد حيث يظهر جانب الوجه ناحية المشاهدين ثم يضعون أرجلهم على المقعد المقابل كما لو كانوا يرقدون على سرير النوم . وهذا المشهد المثير للضحك بالرغم من أنه يقدم ببراعة فائقة فى قالب غير واقعى إلا أنه يرتطم بالحديث وغالباً ما يحدث ذلك التأثير الكوميدي . وهذا ما يتم تقديمه من خلال وضع الأشياء المتنافرة بجانب بعضها البعض مما يحدث تأثيراً كوميدياً والذى ينبع هنا من المقاعد المتعددة لذلك :

أحد الركاب فى

الجزء السفلى : (فى صوت حاد) : حمال ! حمال !

الحمال : نعم سيدتى

نفس الراكب : كيس المياه الساخنة يسرب المياه ، وأعتقد أنه يجب عليك أن تأخذه بعيداً . إننى لا استغنى عنه ليلاً

الراكب الخامس : (يتحدث بحدة إلى المسافر الذى فوقه) : أيها الرجل هل لك أن لا تتدخل فيما لا يعنيك وإلا أبلغت الكمسارى

مدير المسرح : (يأخذ مكان الراكب الخامس) آسفا ياسيدتى فأنتى لم أقصد أن أضايقك ، فلقد وقعت حمانات البنطلون وكنت أحاول أن ألتقطها .

والتأثير الكلى مسرحية وإيلدر هو نوعاً من السيمفونية الكوميدية للأصوات تذكرنا بالدراما الإذاعية الجميلة مثل مسرحية دايلن توماس " تحت غابة اللين " ، مسرحية بيكيت " كل الساقطين " .

وعندما يقرر الكاتب المسرحى أن يسخر من السمة التقليدية للمسرحيات ذات البنية الجيدة والتي تم عرضها فى نهايات القرن التاسع عشر ، فهو ربما عن غير قصد يضعف ذلك التقليد بطريقة كوميدية مبدعة مثلما فعل ثورنتون وإيلدر . وربما يكون خير مثالاً على ذلك ثلاثية برنارد شو الساخرة " العاطفة ، السم ، والتحجر " ١٩٠٥ والتي بدأ فيها شو بالسخرية من الاعتقاد فى الحائط الرابع عن طريق الحديث التالى بين السيدة (ماجينيا) وفيليس الخادمة :

فيليس : هل أنت مرتدية ملابسك سيدتى ؟

السيدة : ليس الليلة يا فيليس (وتلقى نظرة من خلال المكان الفارغ حيث لا يبعد الحائط الرابع) ليس فى مثل هذه الظروف

وفى هذه المسرحية يعبرنا شو عن التفاعل الشديد بين الشخصية المسرحية وبين مساحة خشبة المسرح ولقد كانت الإرشادات المسرحية جيدة للدرجة لا يمكن نسيانها " حيث إنه من الصعوبة أن نجد ممثلاً على خشبة المسرح قادراً على أن يأكل أجزاء حقيقية من الحائط ، فقد تم استبدالها فى العرض المسرحى بقطع من البلاستر وقد بدا ذلك مقنعاً للغاية ، حيث يتم استبدال قطع الحلوى بتلك القطع من البلاستر ، وهناك فارق ضئيل بين الاثنين ولكن مذاق حلوى الزفاف يُعتبر أكثر قبولا لدى الكثير من الناس " .

ومسرحية شو هذه تعد محاكاة ساخرة للميلودراما الفيكثورية ، بالإضافة إلى أن الحوار يقترب من التأثير الكوميدى لأسلوب ماركس برزوز . وقبل أن تتخذ السيدة ماجينيسيا للنوم كانت هناك بعض التلميحات أنها ربما تقتل وهى نائمة . والإرشادات

المسرحية الميلودرامية تعكس لنا أن المؤلف دائماً متأثر بالإغرامات السردية القصصية : تغلق السيدة ماجنيسيا الضوء الكهربى (...) وينعكس شعاعاً أبيضاً على وسادتها ، ويضىء وجهها الجميل بنوره . ولكن الرعد بدأ يدوى ثانية ، وظهر ضوء أحمر شاحب مركزاً على الباب الذى انفتح فجأة بقوة ، حيث ظهر من خلفه شكل بشرى كئيب يرتدى ملابس النوم ومتخفياً داخل عباة قرمزية وبينما هو يتسلل ناحية السرير ترى توهجاً غير عادي بطل من عينيه ، ونرى خنجراً له رأس كبير يتدلى بعصبية من يده اليمنى ومتجهاً ناحية السيدة النائمة والتى عطست فجأة ، حيث ما كان من الشخص الذى يريد قتلها إلا الانحناء والاختباء تحت السرير ، ولقد كانت عطسة قوية جداً أربكته . ثم ظهر سريعاً ورفع رأسه بحذر لمستوى ملاءة السرير .

القاتل : لم أعد أستطيع أن أمكث هنا لأستمع إلى دقات قلبى العاليسية سوف أقتلها (ثم يرفع الخنجر ثانية . فتفتنى الملائكة . ويعود هو ثانية لينكمش ويمكث فى الغرفة) .

ما هذا ؟ هل وصل ذلك الموقف إلى السماء ؟

السيدة ماجنيسيا : زوجى ! (تغير لونه حيث ظهر كل ألوان قوس قزح على ذلك الوجه الذى بدا وكأنه شبح) لماذا تغير لونك ؟ وما هذا الذى تفعله بذلك الخنجر بحق السماء ؟

فيتنـز : (يتظاهر بعدم الإكتراث ولكنه متوتر) إنه هدية من أمى . إنه جميل أليس كذلك ؟

السيدة ماجنيسيا : ولكنها وعدتنى بشريحة من السمك .

فيتنـز : إنه خليط من شريحة السمك والخنجر .

وحل العقدة لهذه المسرحية أكثر سخرية ومرح ، فأدولفس بعد أن التهم كميات كبيرة من البلاستر المزوج بالماء أحياناً أصبح كالتمثال الحى صلباً تماماً وبهذا (فقد تحولت الشخصية بعد التهام الديكور إلى مجرد ديكور على المسرح لا يتحرك .

إن مسرحيات ألفريد جارى ورنارد شو وثورنتون وايلدر تقتل التدخل الدائم بين المحاكاة التقليدية الساخرة والتجريب الطليعى والكوميديا . وتتناول قضية التجريب الجدل الواقع بين الواقعية والتيار المناهض لها وهذا يعود بنا ثانية إلى الانقسام الذى ذكرناه فى البداية بين المغلق / المفتوح . ولقد أصبح واضحاً الآن أن اختيار مكاناً مغلقاً أو آخر مفتوحاً هو الذى يحدد الأسلوب أو الشكل الدرامى للعمل المسرحى ، فالإعلان هذا يميل إلى أن يتدخل مع الدراما التراجيدية والعكس صحيح بمعنى أن المكان المفتوح يميل إلى أن يتعامل مع الدراما الكوميديية ، فالمكان المغلق - فى مسرحيات مثل مسرحية سارتر *Huis dos* ، ومسرحية آرثر ميللر *حادثة فى فينشى* ، ومسرحية الأخرس - يصور موقفاً مغلقاً نهائياً (أو ما يطلق عليه المصير التراجيدى) وكما تحدث رولان بارت فى موقف آخر حيث قال إن بطل مسرحيات راسين يكون فى حالة حبس دائم فهو لا يستطيع الهروب دون أن يموت " وهذا أيضاً يمكن إثباته فى كثير من الأعمال المسرحية التراجيدية المعاصرة . فملاحظة البطل التراجيدى فى نهاية اللعبة يمكن أن تعد لتشمل مسرحيات أخرى كثيرة لسارتر ، وينتر ، وبيكيت ، وجنييه ويونسكو ، وآخرين كثيرين حيث يكون المكان الذى يقوم فيه العمل المسرحى حجرة مغلقة : " خارج هذا المكان لا يوجد شئ سوى الموت " ، وإذا كان المكان المغلق يكون أحياناً آمناً ويحمى من بداخله فى مسرحية بنتر " الوكيل " فإنها ليست كذلك فى مسرحية الخادم الأخرس ، أو مسرحية جنية *Haule Surveihhance* (والتى كانت فى زناينة سجن) أو فى *Les Bonnes* (حيث المكان مجرد غرفة مغلقة) . ويمكن القول بأن مسرحية آرثر ميللر " حادثة فى فينشى " هى أكثر المسرحيات حدة وتطرفاً فى ذلك الذى يعرف بالانغلاق التراجيدى . فلقد كان مكان الأحداث غرفة العقاب بمدينة فينشى عام ١٩٤٢ . ولقد كانت شخصيات المسرحية محتجزة هناك بواسطة النازيين وأعوانهم الفرنسيين حيث كانوا ينتظرون التفتيش والتحرى ثم بعد ذلك يتم تقرير مصيرهم وتحديد أى منهم سوف يذهب إلى معسكر الاعتقال .

ولقد كانت الحجرة نفسها مغلقة تحت حصار دولة مسجونة - فرنسا المحتلة - وكانت الدولة نفسها مسجونة ومحاصرة من خلال أوروبا المحتلة . فهى دوائر متحدة المركز للجحيم فى العصر الحديث حيث لا يوجد أى أمل للهروب .

وعندما ننعكس تلك الخلفية التراجيدية فإنه ليس من الصعب أن نفهم كيف أن العكس - ألا وهو المكان المفتوح - يتزامن مع الأسلوب والشكل الكوميدي . فالتحديد والإغلاق ثابت مع ثبات الإعداد المسرحي بينما نجد العكس من ذلك في المكان الكوميدي الذي يجب أن يظل مفتوحاً دائماً حيث يسمح بالكثير من الدخول إليه والخروج منه . ولقد لاحظ ألبرت برميل عن فن الفارس Farce في فرنسا أن " كتاب فن الفارس الفرنسي كان يمد المسرح بالكثير من المداخل والمخارج حتى أن كثيراً من المشاهد تبدو وكأنها صنعت من أجل إطارات النوافذ أو الأبواب أكثر من الحوائط والأرضيات والأسقف مع بعضهما البعض " .

فالاتجار هو إنكار للحرية وإغلاق نفسى أو مصادرة ولكنه - من ناحية أخرى -

يمكن أن يكون له هدفاً كوميدياً إلى جانب بعض المعانى الجادة . ومسرحية الكاتب أروستوفانيس " Ly sistrata " توضع تلك النقطة . فى هذه المسرحية قام النساء باحتلال مدينة أكروبولس التى تحتوى على وزارة المال - تحت قيادة القائدة " لبيستراتا " - فى محاولة لإجبار الرجال على إنهااء الحرب فى اليونان ولقد استخدم النساء أجسادهن كمكان رئيسى للصراع - حيث رفضوا إقامة علاقات جنسية مع أزواجهن أملىن من ذلك أن يجبروه على وضع نهاية للحرب . ولقد تم ربط الدافعين الرئيسين للمسرحية وهم احتلال مدينة أكروبوليس والإضراب الجنسى للنساء بطريقة ساخرة مضحكة عن طريق فكرة الأبواب وإغلاقها . ولقد حاول الرجال اقتحام المدينة حاملين فى أيديهم المشاعل وقدر النار وخطتهم فى ذلك هى اقتحام المدينة وطرد النساء منها عن طريق دخان التيران ، إلا أن النساء استطعن صد هجوم الرجال وذلك عن طريق سكب المياه الباردة على نيران الرجال .

وحُسمت المعركة بين الجنسين لصالح النساء وقد أعطت المعركة إحساساً هزلياً ساخراً ومضحكاً . فبعد فشل خطة الرجال فى اقتحام المدينة يظهر الرجال على خشبة المسرح وهم ينتصبون ويحاولون الوقوف بألم شديد نتيجة للحرمان الجنسى الذى يعانون منه . ومن المتعارف عليه أنه فى المسرحيات الكوميديّة لأروستوفانيس ، أنه يستخدم الملابس للأشخاص الذكور وملصوق عليها رموز للأعضاء الجنسية لهؤلاء الرجال . وهذان المشهدان - الهجوم على مدينة أكروبوليس والتجول على خشبة المسرح بالملابس وعليها

الإشارات التي ترمز للأعضاء الجنسية للرجال - مرتبطان بعناية فائقة من المؤلف ، وكان الهدف في كلتا الحالتين هو اختراق المكان المغلق والحالة المغلقة للمسرح ولذلك يمكن القول بأن مسرحية أرستوفانيس تحاول أن تضرب مثلاً على التناقض في الأسلوب الهزلي من المكان المفتوح والمغلق حيث تربط المكان المادي وهو مدينة (أكرابوليس) بالمكان الجسدي (أجساد النساء) ولهذا فلم يكن مسن غير المعقول أن الكوميديا وخاصة فن الفارس ينجح من خلال الإبتعاد واللاحود على الرغم من أنها ضد الثبات ، وأن تعتمد لك ، ميديا أيضاً على الحركة التي تتطلب تغيرات عديدة في المكان ومن ثم في الديكور .

وإستخدام المناظر المتحركة في بعض المسرحيات مثل مسرحية ثورنتون وإيلدر " الرحلة السعيدة إلى ترنتون وكامدن " ١٩٣١ ، ومسرحية جوتز جراس " عشر دقائق فقط إلى بافلو " ١٩٥٧ ، أو مسرحية تاردو Les Amants du metro (١٩٥٠) . ليس استخداماً متطابقاً . فالتقديم الواقعي للعربة أو الحركة ربما يكون واقعياً أو غير واقعي ، ولهذا ففي مسرحية وإيلدر هناك أربعة مقاعد ترمز إلى السيارة (مثلما كانت تستخدم المقاعد في السيارة البولمان هياوتنا لترمز إلى المقاعد في أقسام القطار) أما جوتز فهو يؤيد الاتجاه الواقعي حيث نجد قاطرة قديمة يعلوها الصدا في منتصف خشبة المسرح من المفترض أنها تتحرك بسرعة كبيرة .

وما أريد أن أقوله هو أن مثل تلك المشاهد يضاف إيقاعاً سريعاً لما يحدث على خشبة المسرح - فالخداع الحركي مثل الحركة تماماً يفيد فن الفارس إفادة كبيرة والذي يتوقف تأثيره على الإيقاع السريع لخشبة المسرح . فوجود عربة على خشبة المسرح - حتى وإن لم تتحرك - يعطى ويفتح الأفق للتوقع والتخيل ، ولذلك فمن الممكن استغلال ذلك من أجل إحداث تأثير كوميدي وهذا بالضبط ما فعله آرابل في مسرحية "مقبرة السيارات" Le Cimetiere des voitures المشهد عبارة عن مجموعة من السيارات القديمة المستهلكة والغير صالحة للاستعمال في ساحة للسيارات الخردة . وينبع التأثير الكوميدي من مصدرين أساسيين : أولهما التضارب بين المكان والكلمات المستخدمة فيه والثاني هو رؤية منظر مثير للضحك والسخرية يتحرك فيه خادماً من شبك سيارة إلى شبك سيارة أخرى - مع ملاحظة أن الخادم يرتدى ملابس أنيقة - رداً

على نداءات المستأجرين الذين يطلبون منهم (الإفطار والطعام والشراب ... الخ)
وكانهم يتزولون فى فندق من الدرجة الأولى .

وإذا كانت السيارة كأداة للمشهد تستطيع أن تزيد التأثير الكوميدي ، فإن
استخدام المشاهد المتعددة أو المنقسمة يستطيع أن يحدث نفس التأثير - والمثال الواضح
على المناظر المتعددة هو فن الفارس الفرنسى فى القرن التاسع عشر (فى مسرحيات
لمؤلفين مثل فيدايو ولايشيه) ومن أوضاع الأمثلة مسرحية لابييه Un Chapeau
de Paille d'Italie) قبعة القش الايطالية) وقد تحولت إلى فيلم سينمائى لعدة
مرات وكان أفضلها من إخراج رينيه كليلر عام ١٩٢٧ . وهذه المسرحية بها حوالى
خمس تغييرات للمنظر ، وفيها يحول بطل المسرحية " فادينارد " محاولات مستميتة
للبحث عن نوع معين من قبعة القش . فهو يريد أن يعطيها بدلا من تلك التى أكلها
حصانه إلى تلك السيدة الشابة " أنايس " وهى متزوجة لكنها كانت فى صحبة شاب
أنيق فى مدينة بويس دى فينشن عندما اتهم حصانه ببيعته بعد أن سقطت على فرع
شجرة ولقد كان فادينارد على وشك الزواج ولكنه لم يفعل ذلك إلا بعد أن يقوم برد
قبعة بدلا من تلك التى أكلها حصانه من " أنايس " والتى كانت تنوى أن تخفى خيانتها
عن زوجها . وتسلسل الأحداث فى مسرحية لابييه مشوش غاماً مثلما يوضع ذلك
الملخص . والتأثير الهزلى المضحك لتلك المسرحية ينبع من التجوال الطويل لذلك البطل
المسكين من مكان إلى مكان فى رحلة البحث عن قبعة القش وكأنه يبحث عن دعامة
ساخرة تعتبر من أهم عناصر المسرحية .

وذلك الأسلوب يقوم على تقسيم خشبة المسرح إلى جزئين أو ثلاثة أجزاء منفصلة
تعمل مع بعضها البعض (وأحيانا تعمل فى تتابع) وقد استخدم هذا الأسلوب على
أيدى مؤلفين كثيرين مثل فيدايو فى مسرحية " L'Hotel du Libre echange"
فندق التبادل الحر ومسرحية آلان ايجورن " مهزلة غرفة النوم " ، ومسرحية توم ستوبارد
" كل ، ولد صالح يستحق العطف " . ولقد أطلق إيجورن على هذا الأسلوب : الأسلوب
العرضى " وحينما كان يتحدث عن استخدامه الثلاثى لخشبة المسرح (ثلاث غرف نوم)
فى المسرحية التى تحمل اسم " مهزلة غرفة النوم " ١٩٧٥ اعتبر أن " التحرك بالأحداث
من غرفة إلى غرفة أخرى يعطى للمسرحية إيقاعاً أقوى وأسرع من ذلك الذى يعطيه
الحوار " .

هذا والجمع بين المساحات المنفصلة فى خشبة المسرح يفتح آفاقاً جديدة أمام الكوميديا الناتجة عن العبارات والجمل المتعارضة والمتناقضة ، وهذا هو الأسلوب الذى استخدمه فلاويرت فى " مدام بوفارى " لإحداث تأثيراً كوميدياً كبيراً فى ذلك المنظر الشهير حيث كانت الأصوات تأتي من أجزاء مختلفة على خشبة المسرح وتتناثر هنا وهناك - حوار إيما ورودلف فى النافذة ، والحوار بين المحامى و دوزيريس على المنصة وهم يوزعون الجوائز لأفضل حيوانات المزرعة . ولقد استخدم فلاويرت هذا الأسلوب لكى تكون إشارات إلى الشخصيات فى الجزئين الآخرين وخاصة إيما ورودلف .

وفي الفصل الثانى من مسرحية فيدايو L'Hotel du Libre exchange استخدام أيضاً تكتيكاً مماثلاً . حيث انقسمت خشبة المسرح فى الفصل الثانى إلى ثلاثة أجزاء : غرفة نوم وسلم المبنى وغرفة نوم . وفى غرفة النوم الأولى نجد بنجلت وهو على وشك يغوى السيدة بيلارودين وفى الوقت نفسه بنهار المقعد الذى يجلس عليه الاثنان فى مشهد مثير للضحك ، ونجد السيد بيلارودين يحاول أن يهدئه بعد أن سقط فى الغرفة الثانية فى تزامن تام ... وهكذا .

وفى استخدام هذا فى أسلوب العرض فالنقطة الأساسية فيما يحدث على خشبة المسرح تكمن فى الارتباط الضمنى لما يفترض أنه منفصلاً أو متميزاً . وفى المثال السابق لدينا اتجاهين مختلفين للحركة الدرامية . ونتيجة ذلك الجمع بين المتناقضين هى الصدام الكوميدى وفى أنواع أخرى من الكوميديا يقع الصدام على مستوى الكلمات أو الصوت أو حتى على مستوى الموقف ، فالتلاقى بين كل ما هو متضاد مثير الضحك والسخرية . ولقد صاغ آرثر كويستلر اصطلاحاً مفيداً لذلك الشكل من أشكال التعارض وهو الجمع الثنائى bisociation بمرادف " وحالة انتقالية لتوازن غير مستقر " ويعتقد آرثر أن هذا الأسلوب يعتبر قلب العمل الكوميدى بالإضافة إلى أنه قلب العمل الإبداعى نفسه . وأستطيع أن أقول الآن أن معظم أشكال فضاء الكوميديا سواء كانت مفتوحة ، غير واقعية ، متحركة ، متعددة ، وهكذا .. كلها موضوعة فى تناقض ضمنى حيث إن كل عنصر من تلك العناصر يستدعى المقابل له ولكن هذا التناقض مرفوض من الكاتب الدرامى . وكما يذكرنا يوهان هوزينجا فى تحليله لعناصر

المسرحية " المسرح المدور ، منضدة الورق ، الدائرة السحرية ، المعبد ، خشبة المسرح ، الشاشة ، ملعب التنس ، ساحة العدالة كل ذلك من حيث الشكل والوظيفة تعتبر أماكن ممنوعة ، منعزلة ، محاطة بالحواجز ، مقدسة ، بداخلها قواعد خاصة يجب أن يتم احترامها . إننى أؤكد أنه لن يتأتى الإنتاج الكوميدي الإبداعي العظيم إلا من خلال انتهاك تلك القواعد والتقاليد سواء الخفية أو الظاهرة .

١٥- الاستقطابات الفضائية

هالينا فليبرفكس

لم يشهد تاريخ مسرح ما بعد الحرب إلا عدد قليل من المسرحيات التى استخدم فيها الفضاء المسرحى بطريقة خيالية ومؤثرة أكثر مما استخدم فى مسرحيات تاديوز روزفكس Tadeusz Rozewicz. وباعتباره أحد أبرز الشعراء والكتاب المسرحيين الأوربيين فى العصر الحديث فلقد أحدث تغييراً جذرياً فى الدراما البولندية فى فترة ما بعد الحرب وذلك عن طريق أساليبه الدرامية السلسة . ولقد كانت تلك الأساليب أكثر انفتاحاً وحرية من تلك التى تطورت من خلال التأليف المسرحى المنطقى والسببى . ولقد كانت مسرحياته غير تقليدية ولا ترد قصصاً حيث لا ترتبط الكلمة المنطوقة بالمعنى المقصود ، بالإضافة إلى ذلك فقد كان يقطع عن وصف الشخصيات وسرد القصة وذلك من أجل الممثل . ولأن مسرحيات تاديوز روزفكس متحررة من قيود الحبكة التقليدية وعلم النفس والدافعية العقلانية فقد تم تأليفها لا لتجعل المشاهد يتساءل عما سوف يحدث بعد ذلك المشهد ولكن لكى تحرك المشاهد وتحجيره بالاحتمالات المتعددة الموجودة فى المادة المسرحية ونتيجة لذلك تظهر قضايا فلسفية هامة تتعلق بطبيعة الواقع .

هذا ويمكن القول بأن تاديوز روزفكس قد قضى على الوسائل الأدبية التى كان يستعين بها مسرح الوهم Theatre of illusion حيث استطاع أن يطوّر التوتير الدرامى من خلال الأبعاد المكانية لمسرحياته وليس من خلال الصراع بين الشخصيات أو تعقيدات تطور الحبكة الدرامية . وقد كانت وسائله فى تلك الأيلة القوية المعبرة وليس فى الكلمات . هذا إلى جانب أن الأداة الفنية الرئيسية لتاديوز روزفكس الحركة الجماعية الرشقة داخل مساحة محكمة ومحددة . وكل تلك التأثيرات المسرحية كانت تجعل من الأشياء المجردة أشياءً محسوسة عن طريق إفراغ الحالة النفسية الداخلية فى قالب مسرحى أو تحويل المفاهيم الفلسفية إلى مواقف مسرحية . علاوة على ذلك فتلك التأثيرات تنقل فى أشكال مسرحية تامة جوهر حدثاً درامياً كاملاً أو حتى عدة أحداث

متكاملة . وبهذا فقد استطاع روزفكس أن يخلق فى مسرحياته إحساساً بالبيئة والتي لا يجب أن نخلط بينه وبين أفكار شيشز الخاصة بمسرح البيئة الذى يكون التركيز فيه منصياً على منطقة التمثيل المباشرة بالإضافة إلى التفاعل بين المسرح والمُشاهد ، وبين المُشاهد والمُشاهد وبين المُشاهد والممثل ، وبيئة روزفكس تصطبغ بطريقة مباشرة مع توقعات المُشاهدين بالإضافة إلى أنها تدمر أى وهم للواقع .

وتحاول مسرحيات روزفكس أن تستكشف وتعالج التوترات من ثلاثة عوالم فى المسرح وهى الوجود الفعلى خشبة المسرح وإعداد المسرح والممثلين ، حيث يتم تقديم الواقع الخيالى لحياة الشخصيات بطريقة رمزية أو مجازية عن طريق إعداد المسرح بطريقة معينة وذلك مع وجود قاعة المسرح حيث يجلس المُشاهدون الذين تتوافر ارتباطاتهم - من خلال خبراتهم وخيالاتهم - بين واقع خشبة المسرح والحياة المتخيلة للشخصيات من جهة وبين العالم البعيد عن المسرح من جهة أخرى . وفى كل مسرحية من مسرحيات روزفكس التى سنناقشها هنا ، نجد الشكل المكاتبى مختلفاً عن الأخرى، ففي مسرحية تصنيف الكارت " The Card Index† ترى أن إعداد المسرح ، والواقع المزعق لوجود البطل وعالم المُشاهدين - المعترف بوجوده خلال المسرحية - يتداخلون مع بعضهم البعض فى شكل فنى متعدد النغمات يوصل للمُشاهدين إحساساً دائماً بعدم الإتزان ، وفى مسرحية " الشهود " The Witnesses أو مسرحية الاستقرار الضئيل "Onr Little Stabilization" ١٩٦٢ نستطيع أن نبين العديد من التناقضات الحادة بين وسائل خشبة المسرح والحقيقة الخيالية (المتخيلة) والتي أدت بدورها إلى وجود توتر شديد انعكس على أحاسيس المتفرجين . أما فى مسرحية " الفعل المزعج " The Interrupted Act " ١٩٦٤ نجد دراسة درامية مفصلة للعقل فى عملية حسية واقعية والتي استطاع فيها روزفكس أن يخلق لنا كوناً مستقلاً بذاته يتجنب الواقع الخارجى ويعمل طبقاً لقوانينه الخاصة بالزمان والمكان .

وعن طريق الاستغناء التام عن الحكمة القصصية ، والسببية المنطقية والدوافع النفسية يتفحص روزفكس فى مسرحية " تصنيف الكارت " الوعى الجماعى للمجتمع البولندى والذي تم إزهايمه عن طريق الإحتلال النازى والاضطهاد الذى عاناه الشعب البولندى فى فترة حكم ستالين لروسيا بعد الحرب . وفى سلسلة من الحلقات والمُشاهد

مفتوحة النهاية يجسد لنا روزفكس من خلال شخصية البطل التراجيدى الذى يعرف باسم " البطل " الورطة التى يعيشها أبناء جيله الذى أثبتت له الأيام أن المبادئ الأخلاقية لا يمكن أن تواجه الأعمال الوحشية للعصر الحديث حيث يعبر لنا الكاتب من خلال شخصية البطل الإحساس بالانحلال الأخلاقي والعذاب الشديد الذى عانى منه كل من بقى على الأرض البولندية أثناء مذابح ستالين ، والرعب الذى كان يزرعه فى قلوب الناس . ولقد قتل البطل من أجل القيم النبيلة مثل حب البشرية والإخلاص والواجب الوطنى ، وفى لحظة من لحظات التأمل والاستبطان الساخر ، وفى لحظة من لحظات التحرر من الوهم أخذ البطل يسأل نفسه عن الحقائق التى سببت له كل تلك المعاناة . هذا ولقد أنهى روزفكس المسرحية ليس بإعطاء حل للعقدة المسرحية - التوترات التى نتجت غير قادرة على حل العقدة - ولكن بلحظة مفاجئة من لحظات الصمت المطبق . ولقد أكد على الفموض الذى يحيط بخشبة المسرح والعالم من حوله وهذا يعكس حالة مماثلة من حالات التشكك فى القيم والأخلاق والمعايير الاجتماعية فى عالم المشاهد.

ولقد كانت فعالية الحركة لهذه المسرحية موجودة فى داخل عقل البطل ، ولكن كانت هويته تتغير من منظر إلى آخر . ولأنه كان محمّلاً بين الحلم والحقيقة فقد وجد نفسه غارقاً فى بحار من ذكريات الطفولة وتزامن ذلك مع تفكيره فى الرؤى المتعارضة لما فات من عمره ، وبينما تتكشف الأحداث ويمرور الوقت يحاول البطل بكل جد واجتهاد أن يضم تصنيف الكارث إلى سيرته الذاتية . رجل " سنه غير محدد ، ذو وظيفة ، ومظهر معقول " يتخذ لنفسه عدة شخصيات مثل ضابط فى الجيش البولندى الذى كان يعمل ضد الشيوعية خلال الحرب وكاتباً ، وعاملاً ليس مهماً فى معهد ليس له قيمة يطلق عليه " الأوبريت القومى " ، ولقد أصبح البطل - الذى يجيب على أسماء عديدة - كل تلك الشخصيات التى يراها فيه الآخرون . فهو يوجد فى كل تلك الشخصيات ولكن ليس كشخصية متميزة متفردة فى هذا الفن الدرامى الواقعى .

وهذا النوع من دراما الاستبطان وحيث تثقل فى مسرح خاص بالعقل وتتم فى مكان محدود بغرفة البطل التى لا يوجد بها توافق . وتصميم المنظر بكل ما فيه من بساطة شديدة يحمل عين المشاهد إلى بؤرة الانتباه ألا وهى السرير الذى يجلس عليه بطل المسرحية وهو شبه نائم خلال معظم وقت العرض. إلا أن الاستعارة المسرحية تتحول من

الممثل إلى خشبة المسرح ككل . وكما يحدث فى معظم مسرحيات روزفكس فإن المكان الذى يتم فيه المشهد المسرحى فى مسرحية تصنيف الكارت هو تعبير مباشر عن الواقع الداخلى للبطل . وفى مجموعة من الرموز الدقيقة التى يمكن بل التى تحمل محل الكلمات يؤكد المكان على عدم وجود أية وسيلة للهروب ، وبذلك فالمكان يعبر عن إحساس البطل بالواقع داخل شرك لا خروج منه ، بينما يوحى السرير - بكل ما يتضمنه من معانى الخصوصية - والألفة والراحة - بالهدوء والسكينة . ولذلك فالحجرة تحمل هوية مزدوجة تمثل مكاناً مادياً كما أنها تمثل الحالة العقلية للبطل . وهى أيضاً تعمل كمشهد مسرحى يسهل الوصول إليه حتى إلى "المشاهدين" . حيث يتسامل المتفرجون خلال منطقة العرض المسرحى ويتحاورون مع البطل عن حياته والتزاماته وأهدافه بالإضافة إلى ذلك فهم يقومون بالتعليق على كلمات الشخصيات الأخرى . وهذا التفاعل التلقائى بين عالم الشخصيات وعالم المشاهدين ليس الهدف منه تأكيد الوهم المسرحى بل لكى يجعل المشاهدين يشعرون بأنهم متحررون من وعى البطل .

ومسرحية " تصنيف الكارت " لا تتقدم فى خط مستقيم بالنسبة لأحداثها . فحالة عدم الاستقرار والاضطراب التى مر بها البطل قد أضعفت أفكار أساسية خاصة بالزمان والمكان فحجرة البطل التى لا توجد بها أية نوافذ تقتل وطن أباه ، ومكتبه ، والمقهى الذى يرتاده ، ومطعماً مجرباً فى الوقت نفسه ، وفى داخل هذا المكان المتعدد القوى فإن التقاليد الطبيعية وعوالم الأحلام يمكن أن تستحضر ويعاد ترتيبها ثم تتلاشى بعد ذلك ، أما الشخصيات - حقيقية أو خيالية ، حية أو ميتة - تظهر وتختفى من خلال عملية ارتباط حر ناتج عن التفكير القياسى وليس الحجج والبراهين . والأحداث فى منظر من المناظر لا تعتمد بطريقة مباشرة على أحداث وقعت فى مشاهد سابقة . فالماضى والحاضر فى عملية تحول مستمرة ، والوقت على خشبة المسرح يتم تقديمه ببطء شديد أو بسرعة شديدة عن طريق إنهاء الارتباط العرَضِيّ . وهذا التكنيك الدرامى الذى يعتمد على فقدان الإحساس بالزمان والمكان لا يوضح أى شىء ولا يجعل أى فرد يتوقع حدوث أى شىء . وهو يضيف صيغة مسرحية شديدة إلى العمل المسرحى كما أنه يثبت عدم جدوى الإصرار على تقديم مستوى واحد للحقيقة . وفى هذه المسرحية تبدو وكأن المشاهد غير مرتبطة ببعضها البعض مما يخلق إحساساً بعدم وجود قصة حيث إن

الناعمة وضئ الشمس المشرق الذى يعم الشقة .

وقد توصل الرجل والمرأة لهذا التوازن عن طريق الانسحاب من الواقع - فى الخارج- إلى الوجود المصطنع الذى خلقوه لأنفسهم . فالشقة التى يقطنون فيها أصبحت مأوى ومكان للانفصال المادى عن الآخرين . إنها أيضاً أغلى شئ . يمتلكونه . فلقد قام الرجل والمرأة باختزال الواقع كله إلى مجرد أقطاب للإمتلاك والتى تعطيهن بدورها القوة والأمان . ويتحولها إلى قواعد تافهة فقد أصبحت عادات التفكير بهذه الطريقة تثقل راحة كبيرة بالنسبة لهم كما أنها تثقل دافعاً هاماً ضد أى رؤية مباشرة للواقع . وإعتماد الزوجين على الأسلوب الشفهى يظهر فى تفسير الزوج لوحشية الطفل والتى تعتبر آخر اختبار لهدوهم ورباطة جأشهم . ويتبع الحوار الفردى الذى قام به الزوج من التوتر الضمنى بين المساحة المرئية للشقة والمساحة الغير مرئية للعالم الخارجى الذى يهدد بتدمير الوجود المستقل للشخصيات . فى الوقت الحاضر نجد الخطر فى وضع طرح، ولأن الرجل والمرأة غير متأثرين تماماً بما يحدث فى الخارج فقد بدأوا فى استئناف روتين الحياة اليومية غير مبالين بما يحدث أمامهم .

وبعدما يغادر الزوجان خشبة المسرح بوقت قصير يظهر لنا شخص غريب مجهولاً ، وبينما هو يسير على خشبة المسرح أخذ يعيد ترتيب وتنظيف الأثاث " كما لو كان يريد أن يحو كل آثار حياة الزوجين " . وقد كان وجوده يُخرج المشهد من عالم الواقعية التقليدية وواضعاً الحركة فى إطار مسرحى مكاني . ولهذا فقد تمكن روزفكس عن طريق استخدام أبسط الوسائل المسرحية من تجنب إخفاء الصفات الأخلاقية التى كانت منتشرة فى ذلك الوقت ومع ذلك فقد استطاع أن يجذب الإنتباه إلى وزوال رضا الزوجين عن الوجود .

وفى الجزء الثالث - وفى صورة حية للركود والعزلة المكانية - لدينا شخصيتان - الرجل الثانى والرجل الثالث - يجلسان على مقعد فى قهوة ، أحدهما يواجه قاعة المشاهدين والثانى يواجه مؤخرة المسرح ، ولا يستطيع أى منهما أن يلمس أو يرى الآخر حيث إنهما ينتظران مقعداً مريحاً لكل منهما . وهى رموز مرئية لمكانتهما فى الحياة . ولأنهما لا ينظران إلى كل منهما الآخر فإن أفكارهما لا تتلاقى ومع ذلك يعتمد كل منهما على الآخر . فكل منهما يحتاج الآخر لكى يستمع إلى قصصه وأسنلته ،

وباستمرار المشهد يبدأ إحساس الأمان والرفاهية فى التخلّى عنهما حيث إنهما يدركان أن هناك من يموت على بعد خطوات قليلة منهما . ومثلما فعلت الشخصيات فى المشهد الأول فقد تجاهلوا علامات الخطر الذى يقترب والذى يُرمز إليه هنا بموت المخلوق الغامض حتى - عند نهاية المشهد - ينهار وجودهما فجأة فى لحظة من لحظات السكون الغامض والمثير .

ومع هذا فمسرحة الشهود لم تصبح أبداً دعاية أخلاقية تحاول أن تتحكم فى مشاعر المتفرجين . فتوقعات المشاهد العادى وتعاطفه تفيض بالتغيرات الفجائية بين واقع خشبة المسرح وبين عالم الشخصيات . فإنه لم يكن أبداً واضحاً سواء كانوا أشخاصاً واقعيين أو ممثلين يقومون باللقاء قصيدة (فى الجزء الأول) ويلعبون الأدوار (فى الجزئين الثانى والثالث) . وتقدم المسرحة إلى المشاهد أية حقيقة إلا التى يتم تكوينها فى كل لحظة على خشبة المسرح . ولكن العالم المرسوم للمسرحية يشير إلى عالم أبعد - وهو بالرغم من أنه غير مرئى - يؤثر بقوة على حياة الشخصيات بالرغم من رفضهم القاطع لمواجهة الواقع . فوضع الشقة و مقاعد القهوة داخل مساحة خشبة المسرح يضاعف حدود تأثيرات المسرحة إلى أبعد من جدران المسرح بكثير . ولأن المشاهد يواجه جواً مغلفاً بالقلق وشعور غامر بالخطر فإنه يشعر بالأخطار الشديدة التى تواجه وجوده هو شخصياً .

ونجد أن التقدم نحو النهاية المأساوية موجود أيضاً فى مسرحية " صغار السيدة العجوز " . حيث خلق روزفكس هنا عالماً درامياً قوياً تجد فيه الوفرة المرتبة تحمل معنى المسرحية . فلا يوجد حبكة قصصية ولكن فقط خيالاً مسرحياً متكرراً . والخيال الرئيسى يمكن فى المكان الذى يتم فيه التمثيل ، وعندما تقرب المسرحية نحو النهاية فإن ذلك المكان يصبح رمزاً للمصير القاسى الذى يواجهه إنسان العصر الحديث بالإضافة إلى الواجهة المميّنة للحضارة الغربية ، وكما هو الحال فى مسرحية " الشهود " فإن الجو المسيطر هنا أيضاً ملىء بالقموض والخطر .

ولقد استطاع روزفكس أن يحقق قوة كبيرة من خلال شكل غريب من أشكال الإثارة : من خلال شعور غامض بمصير على وشك الحدوث لا أحد يعرف ما سوف يحدث - فتزايد الإيقاع الذى يتم تطبيقه على المسرحية يدفع بالدراما للأمام فى إيقاع مرتفع

يظهر فى مناظر وأصوات قوية شديدة التأثير ، والحركة الشديدة التى ترتفع إلى الذروة فى رؤية مخيفة لفساد وموت المجتمع وتحلله .

وتتم أحداث المسرحية كلها على خشبة مغمورة بالضوء وبذلك لا يوجد شىء صغير غير مرئى من جانب المشاهدين ، والمشهد الأول يحدث فى قهوة كبيرة واسعة فى محطة للقطارات ، ويكل ما فيه من دلالات توحى بسرعة الزوال فإن هذا المكان يوحى بتأجيل أو إرجاء مؤقت للذهاب المحتوم إلى الدمار والموت . وقد كانت الأرض مفروشة بالنفايات . ويجرد أن قام الجرسون بتشغيل مروحة كهربائية . أرسل تيار الهواء الكثير من النفايات وأوراق الشجر ، ومن الداخل كان هناك كمية ضخمة من القمامة والنفايات بجانب حوائط القهوة ، وعندما تم فتح النافذة الوحيدة للقهوة ، أغرق القهوة فيضاً منتظماً من النفايات ، وكلما مر الوقت كلما زادت كمية النفايات التى تفرق القهوة بينما يمكن أن يُسمع أصوات العربات التى تحمل مثل تلك النفايات خارج محطة القطار . فى المنظر الثانى نجد أن أكوام النفايات قد التهمت القهوة ، ونجد أن المنظر يدمر الاتساع فى المكان بطريقة غريبة وغامضة حيث نجد المكان مضطرباً بسبب كثرة تحرك الشخصيات الذين بدأوا يزحفون ويخرجون من خلال النفايات والأشياء الملقاة هنا وهناك مثل العرائس التى تقاثل الأحجام الحقيقية والموسوعات التى تعتبر رموزاً مرئية تشير إلى الأيديولوجيات البارزة عديمة القيمة والأفكار العتيقة التى لا تسمن ولا تغنى من جوع .

وتبدأ المسرحية بمشهد ساكن يشد الانتباه ثرى فى اللون ، والبنية ، والشكل حيث نجد الموائد والمقاعد قد تم دهانها باللون الأسود والأبيض والأحمر ، ولأنهم مصنوعون من المعدن والزجاج والبلاستيك فإنهم يتلألأون ويعلمون . بالإضافة إلى ذلك يوجد العديد من الأشياء التى تعكس الأضواء الساطعة فى مقابل الخلفية الكتبية للنفايات البالية مثل طقم الأسنان الأبيض المتلألأ الذى تملكه السيدة العجوز ، والعديد من الحوائط ، والجذائن المظلمة ، والأحذية الجلدية الخاصة بالجرسون ، والملابس المعدنية للسيدة الشابة . كل هذه الأشياء تعد أكثر من مجرد أشياء للزينة ولكنها ترمز إلى التآكل الخادع والأثاق التى يتمتع بها " الاستقرار البسيط "

ولقد كانت المرأة العجوز بكل ما ترتديه من ملابس كثيرة بالإضافة إلى المجوهرات والورود التي تتدلى من كل جزء فيها تشبه في الواقع كومة من النفائات . ونجد الجرسون يتجول في الكافتريا بسرعة كبيرة محاولاً إثارة أهواء المرأة العجوز اللامتناهية وهي جالسة تتأرجح بين الضيق والتذمر ، وبين الحديث المرح والمسلَى . ولذلك نجد أن كل واحد من الاثنين يُسلى نفسه بالدخول في مناقشة وحديث مضطجع يتم في إبقاعات متقطعة تعزله عن الموقف الذي يوجد فيه في الحقيقة وهو إضطراب لا شكل ولا معنى له يتم تقديمه عن طريق النفائات والتي لا يمكن أن يقدم عليها السلوك وأنماطه إلا من خلال خداع الذات . فعلى سبيل المثال نجد الجرسون يحرك الموائد بدقة ويرتب الورود الصناعية في الزهرية ونجد جرسوناً آخر اسمه " كريل " يكتس بقوة النفائات عن طريق وعاء صغير لها بالإضافة إلى فرشاة صغيرة .

وفي المشهد الثاني نجد كارثة لحقت بالحضارة الحديثة وحولتها إلى ساحة للقبور وخنادق المعارك . وفي حركة بطيئة يزحف كل من الجرسون وكريل هاريين من النفائات . ونرى الجرسون يرتدي خوذة حربية ويمسك مِذبة بين أسنانه ، ونجد الرجلين - الجرسونين - ببعضهما البعض في عناق قوى ولكننا لا نستطيع أن نتبين إن كانوا يتشاجرون أو يتعانقون أو أى شيء آخر " إنهم يتجمدون ثم يتحركون ثم يتجمدون ثانية " . وبعد ذلك بقليل يظهر الجرسون وهو غارقاً في بحر من النفائات القذرة تتدلى من جسده ومن وربما يكون العالم الآن الامتداد الواسع " لمدينة الموتى " ولكن الحياة تستمر في رؤيتها الطبيعية ، ونجد " الاستقرار البسيط " يعم . وبأهدافه إلى حياة الوهم فإن المجتمع يستمر في بناء وجوده عن طريق فرص النماذج والأنماط المصطنعة عليه . فعلى سبيل المثال نجد قسم الصحة العامة يحتفظ بشكل ومظهر منظم لمقلب النفائات وذلك على طريق رشه بالمياه وكس وإعادة ترتيب أكوام النفائات وأيضاً رسم معايير للسائرين على الأقدام . حقاً لقد ساءت الحالة الصحية للقهوة ولكنها سرعان ما استعادت عُملاً وأصبحت بهواً جميلاً تجلس السيدة العجوز فيه الآن وهي مرتدية ملابس صيفية جيدة تقوم بعمل تسريحة لشعرها والعناية بأظفارها . وهناك أيضاً فرقة تقوم بالتدريب ، من أجل حفلة غنائية ، وتم إحضار الكراسي الطويلة بينما تضاعفت كومات النفائات وأصبحت كالشاطىء . ثلاث نساء شابات يرتدين ملابس الاستحمام يأخذون حذراً

شمسياً على شاطئ . أبيض ، وفى الإرشادات المسرحية يعرفون بـكلوثو ، لا شيسيس ، أثرووس ، هم الثلاثة أقدار فى الأساطير اليونانية القديمة . ولكن بدلاً من أن يفرلوا خيوط الأقدار الإنسانية ويقوموا بتوزيع مصائر البشر فقد اشتغلوا بلا وعى فى تفاهات كثيرة وقاموا بتحويل النفايات إلى أكاليل من الزهور .

وبينما يقترب المشهد الثانى من النهاية فإن هذا التوازن المؤقت الهش ينقلب رأساً على عقب بوصول ابن السيدة العجوز . ولقد كان محسباً بحقيقية سفر فى يده ويرتدى ملابس بسيطة ولكنها أنيقة . وأهم السمات التى تجذب الانتباه فى ذلك الابن هى الأشقر الناعم الطويل ، والوردة زاهية اللون التى يعلقها فى عروة الجاكطة وقطعة القماش المزركشة التى تزين عنقه . وهنا نجد التناقض القوي للفراغ والجذب والفساد الذى يعيش فيه العالم الذى لا ينمو فيه أى شىء ، والذى تصنع فيه الأكاليل من النفايات وليس من الورود . ومثل هذا الشاب بكل براءته وتألقه إمكانية تغيير الواقع وتجديده وإعادة التوضع الصحيح . وفى محاكاة ساخرة لأسطورة المحب الثانى تعرض هذا الدخيل إلى الكثير من الاعتداءات والهجوم وذلك دفع بالدراما المسرحية إلى رؤيتها النهائية حيث كانت الأضواء المخافتة المعتمة تغلف خشبة المسرح الواقعة فى ظلام دامس " كما لو كان خلال فترة كسوف الشمس " . فـرجل الشرطة نراه وهو يواجه الشاب متهماً بإياه ببعثرة النفايات . ولم يجادل الشاب فيما نُسب إليه من تهم ولكنه ببساطة أشار إلى سخافتهم : " كيف يستطيع أى فرد أن يبعثر كومة نفايات ؟ " ولكن رجل الشرطة فعل مثلاً ففعل كل شخصيات المسرحية حيث رفض أن يتعرف على الحقيقة : " إننى لا أرى أية نفايات هنا " ، وفى حركة لطيفة يقدم الشاب زهرته إلى الشرطى ، ولكن الشرطى يردها إليه فى ضحكة مضطربة . ويفقد وجه الرجل الشاب تألقه ، ويتجمد فى حيرة تعبيراً عن الحزن .

ويعد تلك المواجهة مباشرة فإن الأضواء تظهر وتختفى على خشبة المسرح لعدة مرات ، وفى مرحلة أكثر تقدماً فى فساد العالم وتحلله فإن الشخصيات تختفى وتبدو الحياة كلها وهى تقترب من النهاية . والشخصية الوحيدة الموجودة هى السيدة العجوز الوحيدة الباقية على قيد الحياة - من ذلك الطوفان الجارف للنفايات - تحفر بقوة خلال الأنقاض بحثاً عن ابنها الضائع . ويستمر هذا حتى تسدل الستارة المعدنية بسرعة . وهذه

النهاية التي تدعو للدهشة تستبدل الانفجار الأخير : حيث إنه بدون أى مقدمات أو تخدير فإن الستارة تسدل وتنتهى المسرحية والرؤيا الغامضة التي تم إثارتها على خشبة المسرح . ولهذا وهو على علاقة طيبة مع الممارسة الدرامية فإن روزفكس يحطم أى وهم للواقع حيث نجد وجود الشخصيات بلا وعى قد تم سحبه عن طريق كارثة غير معروفة بالإضافة إلى ذلك فهو يوقع المؤلف فى مفاجأة مسرحية مروعة - فالمشاهد الغير واع الذى تم تقويضه بالتفاعل الشديد لأوهام الشخصيات يفاجئ الآن بدهشة تصدمه حيث إن كل المقدمات التي تم وصفها للمسرحية تم إنكارها على غير المتوقع . والأداة الساخرة التي تكمن فى النهاية تترك المشاهد وفى حالة من الارتباك والإضطراب . وبذلك فقد عالج الكاتب المسرحى عالماً (الحيل المسرحية) ليعرض العالم الآخر (الحياة الخيالية للشخصيات) وذلك من أجل أن يجعل المشاهد ين يشاركون بخيالهم فى الصدمات التي ربما تؤثر على حياتهم هم الشخصية ، وقام المؤلف أيضاً بالقيام بخدعة حيث استطاع أن يثير وهذه الإستشارة تعمل على إيجاد شعور قوى لدى المشاهدين بعدم التحكم فى حياتهم أو استجاباتهم - وهذا التأثير يماثل موقف الشخصيات فى المسرحية .

أما مسرحية " الفعل المزعج " وهى مسرحية كوميدية غير مكتملة - عمداً - من أربعة مشاهد هى فى الواقع أقصى رفض جوهرى لما كان دائماً أساس المسرح ألا وهو تقديم الحياة الإنسانية فى شكل أحداث درامية وبالرغم من أنه من الممكن أن نخرج العديد من القصص التي تختبئ تحت المظهر الخارجى للمسرحية إلا أن روزفكس هنا يحاول أن يبنى العلاقات فى المسرحية حول الصراع بين المهندس وابنته ويرفض أن يطور أى شئ سوى ذلك . والمسرحية تبدأ وكأنها دراما عائلية بسيطة إلا أنها سرعان ما تتحول إلى عملية تجسيد مبدعة تتطلب نوعاً معيناً من الانتباه بالإضافة إلى المشاركة العقلية من جانب المشاهد . ويشير عنوان المسرحية ليس فقط إلى العلاقة الغرامية التي تربط بين المهندس والمرضة ، ولكن يشير أيضاً إلى الطرق المركبة للمؤلف المسرحى الذى يسعى إلى أن يسلب من العمل الأدبى البقاء ، وأن يسلب الحدود وذلك من خلال توزيعات مكانية عشوائية ومؤقتة . وكواحد من مفاهيم وأفكار الفن الذى أبدع فى أواخر الستينات وأوائل السبعينات فالفهم والتصوير يأخذان الأولوية عن

الشكل بمعنى أن الفكرة والتنفيذ أهم بكثير من النتائج الكامل الذي يعمل فقط على توثيق الفكرة . إن روزفكس يقود المشاهد من خلال وعيه الإبداعي حيث يجمع بين اعتراضاته على التقاليد الدرامية والمعايير النقدية من خلال موقفاً جذلياً قوياً واضحاً يدعو إلى التغيير ، وقد عبر عن هذا الموقف من خلال نقطتين رئيسيتين الأولى هي الإرشادات المسرحية-التي يجب أن تكون موجودة في ملاحظات البرنامج - تكون ثلثي المسرحية ولكنها في الوقت نفسه تقدم إرشادات فنية بسيطة لكل من الممثل والمخرج . إلى حد ما فإنهم يزودون العمل بالتوثيق للعملية الإبداعية للكاتب المسرحي وهذا المشهد المسرحي الذي يؤديه شخص واحد يشتمل على معظم تعليقات روزفكس اللاذعة على المحددات الموروثة للخداع المسرحي ولأنه على وعي كامل بالطرق والأساليب التي يستخدما كتاب الدراما من أجل خلق عالم منطقي يمكن تصديقه على خشبة المسرح ، فإنه يمزج تلك الأشكال المسرحية البائدة ويقول إنها حيل مكشوفة ومعروفة . وقد كانت طريقته تتمثل في أن تأخذ بعين الاعتبار الإحتمالات التي قدمتها الواقعية المسرحية بكل تفسيراتها السببية المتنافية للعقل وحينئذ يُضعف بطريقة منظمة صدق ذلك التأليف المسرحي العتيق :

" سيدة جذابة شابة وجميلة تحمل حقيبة سفر كبيرة تمشي عبر الغرفة قالت لوالدها وهو مهندس معروف في التو واللحظة إلى اللقاء ثم غادرت المنزل إلى الأبد متوجهة إلى الولايات المتحدة الأمريكية حتى تعيش مع عائلة والدتها المتوفية والدها لم يقدم لتوديعها لأنه يعتمد في مكتبة ورجله فسي جبييرة من الجبس ولسوء الحظ فإننا لا نستطيع أن نثبت على خشبة المسرح - من خلال ما يُعرف بالوسائل المسرحية - أن المرأة الشابة ستفادر المكان للأبد أو أنها حتى ستفادر أمريكا الشمالية . فنحن لا حول لنا ولا قوة . حقاً كان من الممكن أن نستخدم راوي ، أو تليفون ، أو صوت الأب من الحجرة الأخرى ... والمرأة الشابة يمكن أن يُنادى عليها لتتزيد بالمعلومات عن الرحلات المتجهة إلى هامبورج ، لشيرنة ونيويورك . ولكن كل هذا قد حدث بالفعل قبل رفع الستارة بالإضافة إلى ذلك فإن هذه المشاهد كانت سوف تأخذ حوالى خمس وأربعين دقيقة لتأديتها بينما الدراما الواقعية ربما تكمل سياقها . ولسوء الحظ فإننا لا نملك الوقت لنعرض في

مسرحتنا .. الأسباب التي أدت إلى رحيل السيدة الشابة - * .

ويعيداً عن وظيفتهم الأساسية كهجوم منظم على الواقعية المسرحية ، فإن الإرشادات المسرحية تسمح لروزفكس بأن يعرض إبداعه دون وساطة الشخصيات وبينما يستمر تيار الفكر المفرط للكاتب المسرحي فإن خشبة المسرح تصبح مظهراً مادياً لخياله حيث يستكشف الاحتمالات المختلفة لتطوير أحداث المسرحية . وبذلك يمكن القول بأن روزفكس يمسح النشاط الفكري حيث يقدم المفاهيم المجردة في صورة مرئية دقيقة . وهو عن قصد يحرف ويخبيء الأجزاء المتبقية من الحبكة القصصية ، ويرج الشخصيات من الوظائف الروائية التقليدية . علاوة على ذلك فإنه يبتهج ويشعر بالسعادة في التأكيد على الاتجاه البعيد تجاه الشخصيات الدرامية وذلك من خلال تداخلاته المدهشة في عالم وجودهم الخيالي . وهو دائماً ما يوقف حركة المسرح مستخدماً في ذلك بسخرية الوهم ، والحداد ، ويمزقاً حقيقة الشخصيات وواقع حياتهم وبهذا يجعل خدع ووسائل خشبة المسرح واضحة . ويمكن القول بأن الشيء الذي يربط المسرحية كلها ويعطيها القوة المحركة هو ذلك البعد الساخر للكاتب المسرحي . وبينما تتقدم الأحداث المسرحية في التأليف المسرحي التقليدي عندما يتم وضع مقدمات معينة فإن في المسرحية التي نتناولها يحدث شيئاً مختلفاً فكلما تم الأحداث وتوالي كلما يكون من غير المحتمل أو من المستحيل أن تتكشف الأحداث و التحولات التي لا تتوقف داخل المسرحية .

في المشهد الأول تقول الابنة وداعاً في ورقة تضعها تحت سلطانية السكر ، وفي المشهد التالي تجد مديرة المنزل الخطاب وتقرأ بصوت مرتفع بينما تلتهم مكعبات السكر وتضعها في فمها ، ثم تسأل نفسها " ماذا يمكن أن أفعله الآن " وعند هذه النقطة تثور خشبة المسرح في اضطرابات وفجوات غير متوقعة لأن الكاتب المسرحي أعاد إلى الحياة الكثير من التغيرات السريالية والرمزية والاجتماعية والواقعية للأحداث . حيث أنه خلق وأبدع ببراعة وحيوية كوميدياً ساخرة تحدث فيها توقعات المتفرجين . حيث كان المشاهد دائماً في حالة من الترقب والإثارة التي تثير البهجة ، ولكن لم يكن التأكيد على التفاصيل الروائية ولكن كان الترقب والإثارة ينصان على أسلوب روزفكس وطريقته في حل المواقف المسرحية المتوهجة التي نسجها بأبداع

ومهارة . وفى المشهد الثالث الرمزي - على سبيل المثال - نجد الغريب يدخل ويجلس أمام المائدة ثم يصب لنفسه كأساً ويشعل سيجارة ثم يخرج دون أن ينبس ببنت شفة ، وفى مثل تلك التعاقبات فإن أسلوب روزفكس المفضل هو أسلوب ويتكى Witkacy التأكيد المرئى من خلال التركيز الجاد الذى يوجه نظر المشاهد إلى التفاصيل الهامة أو الشخصية أو منطقة على خشبة المسرح وبذلك فإنه يستطيع أن يستحوذ على انتباهه للحظة ليست بالقصيرة ، دامغاً المشهد فى وعى المتفرج وأحاسيسه . وأسلوب روزفكس هذا يعتبر عكساً ساخراً لوسيلة Piece bien Faite حيث نجد شيئاً تافهاً - كوب المياه فى مسرحية إيوجين سكراب Eugene Scribe كوب الماء ١٨٤٠ أو خطاب غرام مفقود فى مسرحية فيكتورين ساردو Victorensardou "قصاصة الورق" ١٨٦٠ - يتم استثماره واستغلاله بإعطائه أهمية عميقة لا تظهر إلا فى نهاية المسرحية . ولكن التفاصيل فى اللقطات المأخوذة عن قرب - فيما ينجزه روزفكس - مثل خطاب الأبنية ، والشغب فى الجورب الأيسر للغريب والذباب التى تجلس على مكعب السكر ، والثلاث شعيرات الموجودة على رف الكتب ، تعد أشياء متناقضة وغير ذات معنى - ولقد فعل ذلك روزفكس عن قصد - والنتيجة هى الكثير من التحولات والاستبدالات المكانية التى تفسد الأسلوب الواقعى وتدحض الخبرات اليومية العقلانية

"وتصنيف الكارت"، "الشهود"، "صغار السيدة العجوز"، "والفعل المزعج" تمثل كلها المحصلة لإنجازات روزفكس ككاتب مسرحى . فى تلك الأعمال المثيرة والقوية فإن الحقيقة إشكالية شديدة توجد فى حالة مستمرة من التدمير وإعادة البناء ، ولأنه كان متحرراً من الأفكار النفسية والسر القصص فإن مسرحيات روزفكس تستمد قوتها غير العادية على خشبة المسرح ليس من النص المكتوب ولكن من خلال التوزيع العبرى للاستقطابات المكانية . ولأنه أستاذ للأسلوب الدرامى والتأثير البصرى المرئى فلقد استطاع روزفكس أن يرفع بمسرحياته من مستوى التأليف المسرحى الواقعى وتوقعات المشاهدين إلى عالم الحرية والمسرحية التامة . كما تعكس تلك الأعمال مهارته الرائعة فى التلاعب بالتقاليد المسرحية وفى توجيه المشاهدين إلى ميثما يريد . بالإضافة إلى ذلك فإن تحكم روزفكس ومعالجته لمستويات الواقع تعتبر سلاحه المفاجئ . ليستفز ، وبهاجم، ويستحوذ على انتباه المشاهدين ، وحينئذ يجبرهم على الشك فى استقرار عالمهم - العالم الذى يوجد خارج المسرح ...

١٦ - مسرحية يوم القيامة : لصمويل بيكيت

القضاء اللامحدود

جيمس . ي . روبنسون

كنت : هل هذه هى النهاية الموعودة ؟

إدجار : أم أنه وصف لذلك الرب

.....

كنت : لا تثير روحه . أوه دعه يمر !

(الملك لير)

فى معظم أعمال صمويل بيكيت الروائية والمسرحية يبدو وكأننا فى مشهد من مشاهد يوم القيامة . أو فى عالم مجرد يقف على حافة الزمن منتظراً " النهاية الموعودة " والتى لا تجىء أبداً . وإيمان صمويل بيكيت بالأخريات إيماناً غير مؤكداً حيث إنه غير متأكد من بعض المفاهيم مثل مفهوم الآخر . أو الحياة بعد الموت :

" لا ، لا يوجد شىء مؤكد " (فى انتظار جودو) ، ومع ذلك " شىء ما يأخذ طريقة " (نهاية اللعبة)

وعلى ما يبدو فإن شخصيات صمويل بيكيت قد تم تصويرها وكأنها فى طريقها إلى مكان لا نهاية له ، حيث يظلون فى ذلك الطريق بلا نهاية ، وحيث يقتربون من الحل الذى لا يجىء ، ولا يظهر أبداً . كما تشارك تلك الشخصيات فى عملية الإضعاف من مفهوم الوقت والمكان وذلك يؤدى بدوره إلى الحساب الروحي والتحرر طبقاً للمعتقدات الدينية للعالم العربى . فشخصيات بيكيت تظل على هامش يوم القيامة مقيدة بموتها ، ومقيدة لكل منهما الآخر ، ومقيدة لأنفسها ، ومقيدة إلى وعيها بوجودها الغير مكتمل . وقد قام أحد الرواة فى إحدى روايات صمويل بيكيت بتلخيص السخرية والتهكم فى إيمان بيكيت بالأخريات حيث حرص بنفسه على أن

يفعل شيء. لا يمكن أن يفعله بأى حال من الأحوال ألا وهو أن يمثل دور الرب الذى يقوم بالحساب ويقوم بالعفو :-

إننى فى سكون التحلل حيث تذكرت فيه العاطفة المضطربة الطويلة . ألا وهى حياتى ، وإننى قد قُمت بالحكم عليها كما يقال أن إله سوف يحاكمنى ويكل جراً وصرامة .

هذا وعلى الرغم من أن معظم - بل كل - كتابات بيكيت الأدبية ربما تلاحظ على أنها مسرحية يوم القيامة Doomsday play فى المعنى الساخر السابق ، إلا أننى أنظر فى هذه المقالة على بعض الأجزاء المسرحية المختارة التى تسمح بمعالجة خاصة لما يسمى بمسرح يوم القيامة Domsday Theatre . إن مساحة المسرح تبرز عالماً محدوداً يحاول كل من بداخله - أى الشخصيات - أن يخرج منه وبذلك تكون خشبة المسرح عند صمويل بيكيت مكان لا نهاية له وقضاء لا محدوداً يتكون من الكثير من المناطق الغير محدودة ولكنه يظل بلا نهاية حداً لا يمكن الخروج منه . وهناك سمتان أساسيتان يتصفان بهما مسرح يوم القيامة عند بيكيت : الأولى أسطورة اللانهاية أخذت مكان الأسطورة التقليدية للطريق إلى الخلود ، والثانية هى أن المسرحيات التى كتبها فى البداية وحتى أواخر ما كتبه - تمثل تجربة مستطوية فى طريق مكان يوم القيامة. إن التقدم فى أدب بيكيت كما تم توضيحه من خلال المسرحيات المختارة فى هذه المقالة هو انعكاس لأسطورة اللامحدودية التى يحاول أن يشير إليها ذلك الأدب ، والمسرحيات تقل جوهرياً . كما تقل فى وضوح المحيط . أما المسرحيات الحديثة فإنها تقدم الشخصيات داخل أماكن مسرحية مظلمة وضيقة بشكل متزايد والذى أصبح فيما بعد يمثل هروباً قوياً - ولكنه غير منتهى - من الذات حيث إن المسرحيات دائماً ما تقترب من حافة غير محدودة " شيء ما يأخذ طريقه " .

وإنه لمن المفيد أيضاً أن نأخذ بعين الاعتبار مسرحيات يوم الحساب فى القرون الوسطى مثل مجموعة مسرحيات عيد القربان كمعيار للمقارنة من أجل أنها أفضل المسرحيات وهى يوم الحساب عند بيكيت . وفى إنجلترا نجد أن كل واحدة من المجموعات الأربع تنتهى بمسرحية ليوم القيامة نقوم على مايقب ٢٥ : ٣١-٤٦ ، يستدعى المسيح الجميع إلى الحكم الأخير حيث يفصل بين الخراف والماعز ، وبين الطيب

والشرير ، ويرحب بمن يدخل الجنة ويطرد الملعون إلى النار الخالدة . والمسيح الذي يظهر جروح عملية الصلب التي تمثل الخلاص هو الشكل الأساسى المسيطر على المسرحيات من ذلك النوع فى القرون الوسطى . وكقضى ومنقذ فهو يبذل الزمن ويسترده ، أما الناس الذى يتم استدعاؤهم إلى المحاكمة فهم شخصيات متحررة من مظاهر الترف والحلى فى هذا العالم ، فالشخصيات مثل تلك الشخصيات الرمزية كالثراف والماعز يتم التعرف عليها على حافة الزمن وكأنها المنقذ أو الملعونة فقط .

وهناك العديد من الأخيلة المسرحية التى تبرز الطريق إلى اللامحدود فى مسرحيات الحساب فى العصور الوسطى . وفى مسرحية الخنزير فإن التفسيرات اللاتينية تشير إلى أن المسيح سوف يأتى يوم القيامة " كما لو كان فى سحابة " ومن حوله الملائكة حاملين أدوات الصلب (الصليب ، تاج الأشوك ، الرمح) ، وتعكس بعض التسجيلات من إنتاج مسرحى يضم مسرحية ليوم الحساب فى القرن الخامس عشر عرضاً مسرحياً مهيباً شهد موكباً متجهاً نحو السماء ، وقد كانت الحافلة التى تمثل الموكب من الحديد المتجانس من اللون الأحمر والرمادى ، وملائكة صناعية ، بالإضافة إلى الكثير من السحب الحمراء والزرقاء التى تتدفق من السماء على أشعة الشمس الذهبية ، وبناء متجاور يمثل " مدخل الجحيم " ، والعديد من القمصان والتيجان والباروكات والأقنعة . وفى آخر مشاهد ذلك الإنتاج نجد المسيح يرتفع إلى أعلى تجاه الخلود وهو جالس على مقعد حديدي على بكرة . وفى نهاية مشهد الويكفيلد نرى الشيطان توتيفيلس Tutivillus- الذى كان متيهجاً نتيجة لجمعه عدد كبير من الأرواح الشريرة - وهو يقود موكب من الشياطين والأشخاص الملعونين وهم فى طريقهم إلى الحافلة التى ستأخذهم إلى الجحيم ، بينما نرى المسيح وهو يحمى الأشخاص الطيبين ويقدم بمساعدتهم على الصعود إلى الحافلة التى ستقلهم إلى الجنة بينما يقومون هم بالغناء بطريقة جماعية كما يشير النص أغنية أجراس كنيسة القداس . وتلخص بعض النقوش اللاتينية المشهد الذى أثر على التحول من الزمن إلى الخلود (ولهذا فالعبور من مكان إلى مكان آخر . فهو (ابن الله) يضع النهاية ، ومصاحباً ذلك لحناً للملائكة) . وببساطة شديدة يتحرك المسيح عبر مساحات الموابك فى العصور الوسطى بينما يصبح شكل يوم الحساب وكأنه احتفال التجاوز ، الطريق إلى الخلود .

وقد أشارت إدارة ذلك المسرح المفتوح لمسرحيات يوم القيامة في القرون الوسطى إلى المخلصين وبذلك فقد أكدت على الصعود والتجاوز : ومسرحيات يوم الحساب عند بيكيت أخفقت في أشكال الدوائر المسرحية أو الطاقة المسرحية ومسرحية يوم الحساب في العصور الوسطى انتهت إلى الحساب والمروء إلى الخلود بينما نجد عند بيكيت الأمر يختلف بحيث لا يوجد معيار للحكم . وعلى الرغم من أن شخصيات بيكيت في طريق ما إلا أنهم لا يمرون ولا يسيرون . ومسرحيات العصور الوسطى قدمت أسطورة الطريق إلى الخلود . أما بيكيت فقد قدم أسطورة اللامحدود .

ومسرحية " في انتظار جودو " Waiting For Godot (ظهرت الطبعة الإنجليزية ١٩٥٥ والطبعة الفرنسية عام ١٩٥٣) استغلت بطريقة مباشرة الكثير من الأشكال التوراتية ليوم الحساب . وفي بداية المسرحية نستطيع أن نرى فلاديمير وإستراجون وهم يتناقشون ويتحاورون في قضية اللصين اللذين توفيا مع المسيح (لوك ٢٣ : ٣٢-٤٣) . " واحد من اللصين تم إنقاذه " يقول فلاديمير . " إنها لنسبة معقولة " (صفحة ٨) . وبعد ذلك في المزاح الذي تبع ذلك تناول ديدى وجوجو Didi and Gogo فكرة الخلاص (هل أنقذ اللص من المجحيم أو الموت ؟) كم تناولوا أيضاً الكثير من الدلائل الرياضية (واحد فقط من مؤلفي الأناجيل الأربعة قال أن أحد اللصوص تم إنقاذه) . إن شكل اللص الشرير واللص الطيب يمثل مسبقاً الخراف والماعز على يمين ويسار المسيح في المحاكمة العامة .

ولقد لاحظ هذا بيكيت عن وصف اللصين : وخذ على سبيل المثال عقيدة القديس أو جستين في النعمة التي تعطى والنعمة التي تؤخذ : هل فكرت في السمات الدرامية لهذه النظرية اللاهوتية ؟ لحين تم صلبهما مع المسيح وقد تم إنقاذ واحد منهما بينما لم يتم ذلك للآخر . وكيف لنا أن نفسر هذا التقسيم ؟ وصعوبة التفسير تعد واحدة من الأفكار الرئيسية في مسرحية " في انتظار جودو " وبالقرب من نهاية الفصل الأول من المسرحية نرى الولد وهو رسول من عند جودو يقابل ديدى وجوجو . ونعلم أن هذا الولد يعتنى بالماعز وجودو لا يضربه . أما أخوه فيرعى الخراف . وجودو يقوم بضرب راعي الغنم ، ويدعى الولد ذلك . جودو يعامل الماعز والخراف بتقليد معكوس لما كان يفعله المسيح يوم الحساب .

ولكن جودو هنا غير موجود مهما كان إعداد وترتيب الماعز والخراف . فجودو هو العدم ، هو الشيء الذى لا سبيل إلى معرفته . كل القيم التى يمكن توضيحها وتفسيرها عند ماثيو ٢٥ ، مجموعة أعمال الرحمة والعفو التى كان يقدمها المسيح ، كل ذلك اختفى كعلامة من علامات الخلاص . ويعتقد كل من ديدى وجوجو أنهم عندما يقابلون جودو سيتم إنقاذهم . ولكن الخلاص ليس شيئاً قابلاً للتفسير فى أسطورة هذه المسرحية . إن ديدى وجوجو ربما يتحفظون ببعادهم حتى يوم الحساب ولكن على العكس من اللصين المصلوبين أو الخراف والماعز عند ماثيو Matheu فإنهم ينتظرون متفرجى الساقين فى مكان مهجور .

فى مسرحية " فى انتظار جودو " فإن الشكل المسرحى لتقليل حافة الوجود وتقريبها ناحية يوم الحساب هو طريق جانبى على أحد جوانبه شجرة وهضبة صغيرة غير مأهولة إلا بزوجين من المخلوقات بالإضافة إلى رسول من عند جودو . وأثناء سير المسرحية ذات الفصلين فإنه يمر يومان وليلتان (حيث نرى قمراً فى نهاية كل فصل من فصلى المسرحية) وأحداث المسرحية تدور حول نفسها وتنتهى من حيث بدأت . أما الأربع أو الخمس أوراق التى تظهر على الشجرة فى الفصل الثانى فإنها مؤكدة ضغط الزمن فى أسطورة اللامحدود

فلاديمير : لكن مساء أمس كانت كلها

سوداء ولا توجد فيها أوراق . وأصبحت الآن .

تحمل أوراقاً

إستراجون : أوراق ؟

فلاديمير : فى ليلة واحدة .

إستراجون : لا بد وأنه فصل الربيع

فلاديمير : ولكن أفى ليلة واحدة ؟

وفى تسلسل دائرى غير محدود فإننا نرى أحداث وزمن المسرحية يتقلصان باستمرار ، وينكش هنا التقسيم بين الشتاء والربيع إلى ليلة واحدة .

ويؤكد الكلام الذي قاله لاكمي لنفسه في الفصل الأول فكرة بيكيت عن الكون الذي يتقلص ويتضائل . حيث يلقي وهو منهار جزءاً مسرحياً لغوياً غير مرئي ولكنه يحمل الكثير من المعاني . ولقد أوضح بيكيت هذا المعنى كالآتي : " فكرة المونولوج هي أن تتضائل على أرض مستحيلة وتحت سماء لا تبالي " ويلخص المونولوج عملية تقلص الحياة في حماية اللامبالاة صعبة التفسير وليس التقدم في اتجاه النهاية والحساب .

وتعتبر مسرحية بيكيت " نهاية اللعبة " Endgame " ١٩٥٨ والتي ظهرت الطبعة الفرنسية لها في عام ١٩٥٧ بعنوان Fin de partie أعقد أعمال بيكيت التي قدم فيها أشكال الإيمان باللامحدود واللامتناهى . فنحن في غرفة مغلقة ، مأوى ، بها حوائط زائفة ، ونافذة من جهة اليمين (الأرض) وأخرى من جهة اليسار (البحر) كما يوجد مكان بين الاثنين يقترب من حالة اللامكان (الفراغ) . بالإضافة إلى ذلك يوجد صندوقان من الأخشاب يحتويان على عدد من جنوع الأشجار ويقابا " الأجداد الملغونة " " نيل Nell وناج Nagg وقبل أن تنتهي المسرحية ربما يكون أحدهما ميتاً وربما يكون الآخر على قيد الحياة . في البداية نرى هام Hamm وهو جالساً على مقعد وثير . وهو كيف غير قادر على أن يقف وقد كان وجهه مغطى بوشاح أحمر اللون . ثم نرى كلوف Clov الذي يقف مراقباً للعالم الخارجى من النوافذ ، وهو ينظر إلى الفراغ الذي نفهم بعد ذلك أن هذا الفراغ لا نهاية له . إنه السراب ويقول كلوف في البداية " انتهى ، وأثناء أحداث مسرحية " نهاية اللعبة " تجعلنا لغة المسرحية تقترب أكثر وأكثر من النقطة صفر حيث نمر بخبرة على حافة الحياة أو تقترب من حافة النسيان . ونعلم أن خارج هذا المأوى " لا يوجد أى شئ ، آخر " و " لا يوجد أى مكان آخر " . " لا توجد طبيعة أخرى " فإن ما يوجد في الخارج هو " العدم " " لا يوجد شئ ، يظهر في الأفق " فلا توجد شمس ، لا يوجد شئ ، سوى العدم وخلال أحداث المسرحية نعلم أنه لم يعد هناك أية حلوى ، ولم يعد هناك فيضانات ، ولم يعد هناك توابيت . وفي آخر حركة منطوقة في المسرحية نستعد لأن نتعرف على النتيجة النهائية ، الخلاص النهائي : يقول كلوف " هذا ما نطلق عليه عمل الرحيل كما يقول هام " المنبؤ " ويقوم هام بإلقاء وطرح بعض الأدوات التي يتم استخدامها في المسرحية مثل الخطاف ، والكلب الدمية والصفارة . ولكن قبل أن يقوم بعملية إلقاء هذه مباشرة يظهر كلوف وهو مرتدياً

ملابس جديدة ، كما تظهر أيضاً بعض الأدوات الجديدة التى تستخدم فى المسرحية قبل قبة بنما المصنوعة من القش الملون ومعطف من الصوف الحشن ومعطف للمطر ، كما يمسك بيده أيضاً شمسية حقيقية . وكلوف لم يكن موجوداً . المسرحية لم تصل للنقطة صفر حيث رجعت إلى مشهد البداية حيث يقول كلوف " انتهى ، لقد إنتهى ، تقريباً ، لابد وأن يكون إنتهى " ولكنها أبداً لا تنتهى .

وما يتصوره هام (الأعمى) المصير المحتوم داخل الحوائط الكاذبة لغرفة مسرحية " نهاية اللعبة " ما هو إلا " فراغ لا محدود " ولقد قال هام ذات مرة محدثاً كلوف أنه أى كلوف سوف يصبح أعمى فى يوم من الأيام وسوف ينظر إلى الحائط ويعلق عينيه ثم يفتحها فلا يجد " أى حوائط أبداً " ولكنه سيجد فراغاً مطلقاً يحيق به من كل جانب حيث لا يمكن أن تملؤه كل الأموات بعد عودتهم إلى الحياة من كل العصور والحقب ، إنه فراغ لا نهائياً وهنا سوف تكون كخبيبة صغيرة فى سهل كبير خال من الشجر (ص٣٣) . إذن فنحن ننظر إلى مسرح بيكيت على أنه مكان اللامحدود أو مكان " الفراغ الذى لا نهاية له " كما ننظر إلى الممثلين - وربما لأنفسنا أيضاً - على أنهم أشكال دقيقة وصغيرة إلى أبعد الحدود يؤدون من خلال قالب كوميدى ساخر صعب التفسير . ومثل الحبية التى توجد وسط سهل كبير لا شجر فيه ولا ماء فإن شخصيات بيكيت أصبحت جزءاً من عملية يحاولون فيها ولكنهم يفشلون فى أن يصلوا مثل الكمال المستحيل .

والأشكال العنيفة للشخصيات فى مسرحية بيكيت " نهاية اللعبة " يتم إراحتها بلعبة هادئة عن اللاتهاية حيث أدخل بيكيت لعبة داخل نهائية اللعبة أثناء الجزء الأخير من المسرحية . فى منتصف المسرحية نرى كلوف وهو يضع تلك الصيغة للنهائية المحتملة للعبة : وهو يقول لهام " أنت تصفر لى ولن أتى إليك . إن الجرس الخاص بالإنتذار يدق. إننى مرهق جداً . إنه لا يدق إننى ميت (ص ٤٧) ، ولكي يوضح لهام أن الجرس يعمل وأن الساعة قادرة على أن تدق يحضر كلوف الساعة ويجعلها تدق ثم يصرخ مخاطباً هام :

" إنها تصلح لأن توقظ الموتى ! هل تسمعها ؟ " ص ٤٨ - وبعد ذلك وبينما تتحرك المسرحية لتقرب من النهاية يقول هام " دعنا نجتازها ونتغلب عليها " ص ٧٠ -

ثم يدخل كلوف مرة أخرى حاملاً المنبه ثم بعد ذلك يغلفه على الحائط ص ٧٢- وحينئذ يضعه مقدمة صندوق ناج ص ٧٩- . وهنا نرى تلك التقنية المسرحية التي ترشدنا إلى الوقت الذي لا نهاية له حيث لا نسمع مطلقاً الساعة تدق ، وهذا يعنى - طبقاً لما يعتقد فيه كلوف - إشارة إلى أن كلوف قد مات ، لم يذهب بل مات . ولكن نبدأ هنا فى التساؤل لأن المسرحية تصبح على حد التجمد والتوقف فالمدة التى سنتظرها حتى يدق المنبه أو لا يدق وذلك لكى نكون متأكدين من أن كلوف قد مات ولم يذهب ، بل مات؟ (فى النهاية لم يفعل كلوف أى من الشئين حيث إنه لم يموت ولم يرحل) ، متى نستطيع أن نقول بكل تأكيد إن حالة " إنه لا يدق " ماهى إلا حقيقة ماضية ؟ لا نستطيع ؟ لا نستطيع - طبقاً لدهاء اللعبة - مطلقاً أن نعرف سواء مات كلوف أم رحل ، هذا ولغز الساعة ذلك يمكن أن يقارن باضطراب العقل البشرى المحدود الذى يحاول أن يتخيل يوم الحساب والحياة القادمة لا نستطيع أن نكتشف جرس المنبه فى نهاية الزمن مادامنا على قيد الحياة . ولا نستطيع أن نكتشف الوعى بالموت أو الخلود مادامنا على قيد الحياة . وبالنسبة لبيكيت مثل هذا المأزق المتناقض يعتبر شراكاً للوعى العقلانى الذى يؤدي إلى أسطورة اللامتناهى . هذا المنبه الصامت فى نهاية مسرحية " نهاية اللعبة " وهذا الجرس الذى " يستطيع أن يوقظ الموتى " ومع ذلك لا يدق بأي حال من الأحوال - ربما يمكن تفسيره على أنه محاكاة " لصوت البوق العظيم " الذى سوف يلقيه ملائكة المسيح من أجل إعلان اللحظة الحاسمة ليوم القيامة " وغالباً ما يشير الباحثون فى أدب بيكيت إلى " المندبل الكبير الملطخ بالدماء " (كما تصف الإرشادات المسرحية) الذى يغطي وجه هام فى بداية ونهاية مسرحية " نهاية اللعبة " على أنه قناع عليه صورة المسيح . مثل هذه الإشارات والتلميحات إلى معاناة المسيح تواجه بعض الجدول والمناقشة حول الإيحاءات المسيحية لكلمات كلوف الافتتاحية والتي يقول فيها " انتهى ، لقد انتهت ... " ، وهذه الكلمات تشابه كلمات المسيح الأخيرة وهو على الصليب " لقد انتهت " (جون ١٩ : ٣٠) وهذه الإشارة هى محاكاة ساخرة وذلك لأن كل من هام وكلوف لم يحضرا أى شئ . لكى ينتهى . وربما نقول أيضاً إن المندبل الملطخ بالدماء يوحى بالمندبل الذى كان مع رأس المسيح المدفونة ، تلك القطعة المصنوعة من الكتاب التى تركت خلف المسيح فى القبر عندما أعيد إلى الحياة مرة أخرى (جون ٢٠ : ٧) إن الإشارة هنا تعتبر تقليداً ساخراً : عندما أشار إلى المندبل فى نهاية

المسرحية (مخاطباً إياه " المنديل القديم الذى لا يتغذ إليه الماء " فى الطبعة الإنجليزية للمسرحية و " Vieux linge فى الطبعة الفرنسية) قال هام إلى تلك القطعة الكتابية " أنت إمكت " وهام يظل مع قطعة الكتان فى القبر كما كانت . لا يوجد أية إعادة للحياة .

فى الواقع يمكن القول إن مسرحية " فى انتظار جودو" و " نهاية اللعبة " يمثلان أسطورة اللامحدود ويطورها وذلك عن طريق المحاكاة للصور المسيحية والإيمان بالآخرىات . فالشخصيات - المرتبطة ببعضها البعض كل زوج على حدة - لم يكونوا قلقين بسبب ارتباطهم بوعيهم الذاتى . وفى مسرحيات يوم القيامة - التى تبعث هاتين المسرحيتين - فى حياة بيكيت المسرحية نجد أن تلك المحاكاة للأساطير المسيحية قد اختفت ، وذلك لأن بيكيت بدأ فى التركيز على رؤيته الخاصة بالمعاناة الإنسانية التى يقدمها للوجود الإنسانى . الشخصيات أصبحت أكثر ارتباطاً مع الحديث الفردى الذى يجرونه على خشبة المسرح أو الحوار متعدد الأبعاد مع النفس . كما أصبحت الشخصيات أكثر ارتباطاً بمحاولة إدراك أفكار أو نحو ما يمكن أن يطلق عليه الوعى الذاتى الديكارتى . وفى خلال محاولاتهم لمحو ذلك الوعى فإن شخصيات بيكيت تناضل من أجل الوصول إلى طريق يؤدى إلى منطقة لا يمكن إدراكها بها نوع من الكائن المتجاوز ، أو الكائن الآخر أو عدم الوجود .

أما منظر يوم القيامة فى مسرحية " الأيام السعيدة " (١٩٦١) فهو عبارة عن بقعة محروقة من الأرض حيث نرى البطلة وينى Winnie وهى مدفونة حتى وسطها فى الفصل الأول وحتى عنقها فى الفصل الثانى تقوم بالقاء بعض الكلمات الفارغة . أما زوج وينى اسمه ويللى Willie الذى يتحرك بشق الأنفس والذى يتحدث بصعوبة شديدة يبدو وكأنه مهتداً بالخروج من حيز الوجود . وتشعر وينى أن جاذبية الأرض قد ضعفت وأنها يجب أن تطفو على السطح مالم تقيدها كومه الركام التى تحيط بها من كل جانب (ص ٣٣) وتتسالم وينى " هل فقدت الأرض هواها فى ذلك الجو الشديد الحرارة وتحدث وينى وتفكر فى أمور وأشياء تافهة تشير هى بنفسها إليها على أنها " الأسلوب القديم " والآن فيما بعد " الأسلوب القديم " ربما يصبح الزمن متلاشياً " ربما لا يزال الفرد يفكر فى الزمن ؟ " تتسالم وينى .

وتدعى وينى أنها تعيسه " بين جرس الاستيقاظ وجرس النوم " ولكن عندما يدق الجرس فى المسرحية فإنه دائماً ما يعلن الاستيقاظ وبداية اليوم . وفى الفصل الثانى نرى وينى وهى تتوق توقاً شديداً فى انتظار جرس النوم ولكن فى مرات عديدة متضمنة فى ذلك نهاية المسرحية تجد وينى تغلق عينيها ثم تسمع الجرس يدق ، وفى كل مرة يدعوها إلى يوم جديد . إن المسرحية فى الواقع " ضوءاً مقدساً " لا محدوداً ولا متناهى كما أنه " ضوءاً شيطانياً " ص ١١٠ .

وهنا ربما يمكن أن نسترجع الجزء السادس من رواية بيكيت " ميرفى " Murphy (١٩٣٨) حيث يحلل الراوى عقل ميرفى حيث قال إنه يوجد ثلاث مناطق فى عقل ميرفى " مضنية ، شبه مضنية ، مظلمة وكل منها له خصوصيته " منطقة الضوء هى مكان الشعور العادى حيث يكون العقل على اتصال بظواهر العالم الخارجى ، وفى المنطقة شبه المضنية يوجد " بهجة التأمل والتفكير " أما الجزء الثالث وهو الجزء المظلم فهو " يحمل بداخله تغير متواصل للأشكال يتم فيه الجمع بين الأشياء والفصل بينها " هذا الجزء هو منطقة سلب الإرادة التى يتوق ميرفى إليها حيث يوجد الفرد " كذرة فى... الحقيقة المطلقة " ، ويقول جى . آى . ديرلف عن بحث ميرفى " إنه يبحث عن نفسه فى عالم لا يوجد فيه الذات " وذلك أيضاً ما يريده شخصيات بيكيت فى مسرحيات يوم الحساب حيث يحاولون بكل قوة أن يبحثوا عن الخلاص من ذلك الضوء وأن يحاولوا أن يصلوا إلى العالم الذى لا توجد فيه الذات . وشخصية وينى فى الأيام السعيدة " مازالت مقيدة فى الضوء المشع لوعيتها بذاتها . ولكن مساحة مسرح بيكيت سوف تصبح أكثر وأكثر مساحة مظلمة شديدة الظلمة .

وفى مسرحية اللعب " Play (١٩٦٣) يوجد لدينا ضوءاً معيناً يربط بين الثلاث شخصيات فى شكل الشعور ما بعد الوفاة الذى يحتفظ بالمتوفى بعيداً عن التأثير على أى طريق يؤدى إلى الخلود المتجاوز ، ومثلما يحدث فى معظم روايات بيكيت الثرية فإن الوعى يتقدم بغرابة فى سلسلة متصلة لا محدودة حتى بعد الموت .. م ، م ، و ٢ يمثلون على الترتيب رجلاً ، سيدة يقف فى جها الرجل الأول ، وسيدة أخرى من أجلها خدع الرجل السيدة الأولى . وهذا المثلث اللامتناهى يذكرنا بمؤلف سارتر جلسة سرية (١٩٤٤) ، ومع ذلك نجد أنه فى مسرحية سارتر عاش الثلاث شخصيات

كل منهم حياة منفصلة فى العالم العادى و فى عالم ما بعد الوفاة حيث تم الجمع بينهما فى نوع من المجيم لكى يعذب كل منهما الآخر... وقال أحد شخصيات المسرحية قرب نهايتها l'enfer, c'est les Autres... المجيم هو الآخر وشخصيات مسرحية بيكييت على النقيض من ذلك قد عاشت حياة بانسة مع كل منهما الآخر فى العالم الزائل ، والآن فى عالم ما بعد الموت يعيش كل منها وجوداً منفصلاً . وفى الواقع يمكن القول إن شخصيات بيكييت تحيا وكأنها رؤوس تبرز من الصناديق الجنائزية، وهى تتحدث كاستجابة مباشرة لحركة الضوء وتستدعى وتتذكر شئونها ، وهى أحياناً ما تتحدث فى وقت واحد ، بالإضافة إلى ذلك فإنها تتحدث فى حوار ظاهرى ولكن فى الحقيقة كل واحد منهم يتحدث وحده غير واع بما حوله وهو بذلك يصبح منعزلاً عن وجود الآخرين ، ووعيمهم ، لا يعرف أى شىء عن مكان (أو زمان) الآخرين أى شىء . أما الضوء الذى وصفه W1 على أنه إعتام شيطانى فهو الذى يجلب الواعى الذاتى لكل شخصية عندما يسلط عليها . وهنا فإن المجيم ليس الآخرين (كما فى مسرحية سارتر) ولكنه للذات . إن الضوء يحتفظ بالذات فى المجيم وذلك لأنه يجبر العقل على العمل : " كيف يستمر العقل فى العمل " يقول W1 . والشخصيات فى المسرحية يتطلعون شوقاً إلى الظلام حيث يقول M1 وهو منغم بالأمل " إلى أسفل ، الكل ينزل للأسفل ويدخل فى الظلام ، هو الأمان آت ... " ولكن الضوء فى المسرحية يستمر . وتدعو نهاية النص المسرحى لمسرحية " اللعب " إلى التكرار " كسر اللعب "

وفى مرحلة متقدمة من أعمال بيكييت الدرامية نرى بعض المسرحيات التى يستمر فيها التقدم نحو النهاية التى لا يتم الوصول إليها أبداً وذلك من خلال أعمال مسرحية قائمة إلى حد ما يستغل فيها بيكييت إيقاعاته الغريبة والمخيفة التى تجعل من المسرحية قريبة من حد التوقف . وفى مثل هذه المسرحيات يستخدم بيكييت العديد من الأساليب المثيرة فى اللغة والمسرح ضمن محاولاته المستمرة والساخرة من أجل التعبير عن محو الوعى أو الشعور .

وتقدم مسرحية ليس أنا (١٩٧٢) " Not I " شخصيتين تقف الأولى فى مقدمة المسرح ناحية اليمين وأسمها ماوث Mouth بينما تقف الشخصية الثانية فى مؤخرة المسرح ناحية اليسار وهى فى حالة يرثى لها حيث " يرتدى جلباباً أسوداً فضفاضاً مع

قبعة " وخشبة المسرح غارقة فى الظلام . وتعبر ماوٲ عن ذكريات حياتها فى شكل كلمات غنائية غير مرتبه وغير رقيقة حيث تشير إلى نفسها دائماً بصيغة ضمير الغائب . وتتوقف ماوٲ خمس مرات وهى ما تزال متمسكة باستخدام الضمير (هى) ، وفى كل مرة بعد التوقف ترفض ماوٲ رفضاً شديداً أن تتخلى عن استخدام ضمير الغائب " وقد قال بيكيت ذلك فى تعليقه على النص . ويتزامن مع التوقف الذى تقوم به ماوٲ قيام الشخص الذى يرتدى جلباباً أسوداً برفع يديه وإنزالها أربع مرات فى " علامة من علامات الشفقة العاجزة " .

وفى هذه المسرحية الغريبة توحى لنا بعض الأجزاء فى حديث ماوٲ أنها بلغت قدراتها الكاملة على الوعى والحديث منذ عهد قريب وفى سن متقدمة ، ولذلك فإن تصرفاتها من خلال الوصول إلى ذلك الوعى تزامنت وتداخلت مع تجربة الموت بالنسبة لها . وبذلك تصبح حكاية تلك السيدة اليبانة حكاية مضغوطة ترمز إلى سلسلة متصلة غير محدودة لعملية الحياة / الموت ، وتصبح مساحة المسرح عالماً مصغراً تتجسد فيه تلك الحالة الإنسانية واسعة النطاق وكثيرة الحدوث كما لو كانت بؤرة ضوئية محدودة وسط ظلام دامس لا نهاية له . ماوٲ تريد لكل شىء أن يتوقف : " طوال الوقت هناك شىء يتوسل ... شىء ما فى داخلها يتوسل ... يتوسل لكل شىء . أن يتوقف ... لا يجيب ... أتوسل إليك ألا تجيب ... " ويستمر ذلك ، وتستمر تلك الكلمات الغير مرتبة والأفكار غير المنظمة ... العقل المشوش ... الوعى ... " الطنين " . وفى النهاية تُسدل الستارة . " المكان مظلم . ويستمر الصوت خلف الستارة ولكنه غير مفهوم وتمر عشر ثوان ثم يتوقف الصوت مع إنارة المكان " وينحسر صوت ماوٲ خلف الستارة . ويتوقف المشهد فإن الضوء يعود بحياة المسرح إلى شعورها ووعيتها الأصلية ، وذلك بعد الظلام ، بعد نهاية المسرحية . وأحد أهم الأخيلة التى تكررت باستمرار فى حديث ماوٲ فى المسرحية هو ذلك " الطنين " ، حيث ينبقى على المشاهدين أن يسمعوا ذلك الطنين داخل الرأس حتى بعد أن تنتهى المسرحية ، وحتى إذا حاولت الذات أن ترفض ضمير الذات " ليس أنا " .

وتعد مسرحية " وقع الأقدام " أعقد مسرحيات يوم القيامة التى كتبها بيكيت فى الفترة الأخيرة . وتتناول المسرحية قصة سيدة تدعى ماي May - " لها شعر أشيب

غير مرتب ، وترتدى ملابس رمادية تغطي بها ساقها " - تتحرك فى خطوات منتظمة من اليمين إلى اليسار ومن اليسار لليمين ، وتأخذ تسع خطوات فى كل اتجاه ثم تدور للاتجاه الآخر فى حركة شبه راقصة : سبعة ثمانية تسعة دورات " . والضوء المعتم الذى يتم تسليطه على ماى يبرز خصوصاً ما تقوم به من سير . وتتحدث ماى مع صوت والدتها . ويحول الصوت - بطريقة مجازية دوران وقع الخطوات إلى دوران غير محدود العقل : " هل سبق لك أن فعلت ذلك ... هل قمت بذلك الدوران ؟ ... " كله " [برهة صمت] . فى عقلك الضعيف صوت الأم فى ذلك الحوار الفردى يعود عندما قام شخص ما - ربما تكون ابنتها - بشارك فى وقع الأقدام فى مرة سابقة . وفى حديث آخر قامت به ماى محدثة نفسها استدعت فيه مرة أخرى من المرات عندما قام شخص ما (من المحتمل أن تكون والدتها بعد موتها) متسللاً ليلاً بالذهاب للكنيسة الصغيرة حيث بدأت فى السير ذاهباً وإياباً ، وذهاباً وإياباً فى وقت الغروب ووسط هجوم المساء ، وفى الجزء الأخير من حديثها الفرعى هذا تسرد لنا ماى حكاية السيدة ونتر وابنتها آمى ، Amy اللتان كانتا تتناقشان فى حقيقة رؤية السيدة ونتر " لشيء غريب " فى المساء أم لا . وفى نهاية المسرحية قالت الابنة آمى إلى والدتها أو قالت الأم إلى ابنتها كجزء من حديث ماى الفردى عندما كانت تتحدث مع أمها : " هل سبق لك أن فعلت ذلك ... هل قمت بذلك الدوران ؟ [برهة صمت] ذلك ؟ [برهة صمت] كل ذلك . [برهة صمت] فى عقلك الضعيف . [برهة صمت] كل ذلك . [برهة صمت] " كل ذلك " نحن كنا نشاهد الأشباح ، ونسمع وقع أقدام الأشباح فى طريق يدور بلا نهاية فى جميع أجزاء العقل . أما الأشباح فإنهم يريدون كل ذلك " لكى يصلوا إلى نتيجة "

وفى " روكابى " (١٩٨١) " Rockaby " يقدم لنا بيكيت قصيدة غنائية بسيطة ألفها من أجل المسرح عن سيدة لها شعراً أشيب و نشعر أنها تقدمت فى السن قبل الأوان ولها عينان واسعتان ووجه أبيض خال من كل تعبير عن المشاعر تهتز وتتأرجح على خشبة مسرح معتمة ، وهى جالسة على مقعد هزاز ، وفى الوقت نفسه نسمع صوتاً يغنى أغنية رقيقة :

حتى فى النهاية
اليوم أتى
فى النهاية أتى
قريباً من يوم طويل
عندما قالت
لنفسها
من أيضاً
لقد أوقفت الزمن
لقد أوقفت الزمن
تتحرك ذهاباً وأياباً

.....

إن الهزاة لا توقف الزمن . ولقد قالت السيدة " أكثر " (بألم بالغ) أربع مرات
مختلفة ليؤكد على استمرار الأغنية المرحّة التى تسمعها من الصوت وفى نهاية
المسرحية يتلاعب هذا الصوت المنفصل بغرابة على الرغبة المتزايدة للسيدة العجوز من
أجل أن تنصرف عن الهزاز :

قائلاً للهزاة
ابعدا عن الهزاة
امنع نظراتها
اللعنة
امنع نظراتها
ابعدا عن الهزاة
ابعدا عن الهزاة

ثم نسمع بعد ذلك صدى لصوت جماعى لكل من السيدة والصوت معاً يرددون "ابعدا عن الهزاة " حتى تبدأ الهزاة فى التوقف ثم يبدأ الضوء يخبو ويتلاشى .

وفى مثل هذا النوع من الفن المسرحى نرى أن تلك الأجزاء التى تقلل الإيقاع وتقلل الإضاءة فى السنوات الحالية استغلها ببيكيت بمهارة لكى يلقى بشخصياته فى ذلك الطريق الذى يؤدى إلى محور الشعور بالذات إلى أبعد ما تسمح به رؤيته الخاصة . وفى سلسلة أعماله المسرحية المتعلقة بيوم القيامة أو «Doomsday Plays» تبدأ من جودو وحتى السنوات الحالية استطاع ببيكيت أن يقدم أشكالاً للمصير الكونى وليس معانى لحالات فردية . ومثل ذلك أن الفن الذى أبدع فى العصور الوسطى لذلك النوع من المسرح ، فإن فن ببيكيت أيضاً مهتم بالنوع الشامل الكونى وبأشكال المصير الكلى العام للإنسانية "نحن كل الجنس البشرى " يقول فلاديمير ، ولكن على العكس من شخصيات مسرحيات يوم الحساب فى العصور الوسطى نرى أن شخصيات ببيكيت تبدو وكأنها لا يمكن ترجمتها وإرجاعها إلى أشكال إنسانية فى طريقها نحو الحساب . ومع ذلك نرى أن معظم كتابات ببيكيت المسرحية تفضل ما بين أصوات الشخصيات وذواتهم كما أنها تحاول أن تستوعبهم فى مساحة مظلمة ، وتظل الشخصيات فى طريقها نحو انحسار الوعى الشعورى .

ولقد قال ببيكيت ذات مرة " إننى لست مفكراً . كل ما هنالك هو أننى أشعر " . ولقد قفزت إلى عقلى " مولى " " Molloy " وغيرها عندما بدأت فى أن أعى حقاقتى ، ووقتها فقط بدأت فى كتابة كل ما أشعر به " . وفى خلال تلك السلسلة من المسرحيات فإن الشخصيات تسعى بمرور الوقت من أجل التحرر والتجاوز فى إيقاعات شعورية مضطربة ومتزايدة . وعلى الرغم من أن شخصيات ببيكيت تمثل أنماطاً كونية وعامة ، إلا إنها ليست مجردة بمعنى أنها شخصيات من الشعور . وفى المسرحيات الأخيرة من سلسلة مسرحيات ببيكيت الخاصة بيوم القيامة فإن الأصوات والإيقاعات والإحساسات الواهمة توحى بشخصيات شعورية يائسة . حيث إنها فى طريق كئيب يدفعها بلا حدود خلف ذلك الحائل الذى يفصل بينها وبين أى هدف تريد الوصول إليه . سواء كان الحساب أو التحرر الذى تتخيله (أو نحن) كمبرر أو نتيجة للمعاناة الإنسانية .

وإننا نود أن نمنح شخصيات بيكيت فى مسرحيات يوم القيامة ما قد منحه كنت Kent إلى لير : " أثير روحه . أوه دعه يمر إنه يكرهه / وسوف يموت هنا على خراب ذلك العالم القاس / أبسطه أكثر من ذلك " . وفى شعور بيكيت لمسرحياته الساخرة يوجد شعوراً طاعياً بالانتقال . حيث هناك حاجة ملحة للانتقال والمرور ، وربما لا يوجد حقائق مطلقة فى مسرح بيكيت . ولكن فى مثل هذه المساحة متناهيه واللامحدودة حيث تعيش شخصيات بيكيت يوجد توتر قوى ومستمر بين مفهوم بيكيت الخاص عن الرفض الأبدى والقبول الأبدى . " لا ، لا يوجد شىء مؤكد " مازال هناك شىء يأخذ طريقه " .

١٧ - السجن كمسرح والمسرح كسجن

الجزيرة لأثول فوجارو

ألبرتو ورثيم

يعتمد أثول فوجارد في مسرحيته المعبره " الجزيرة " على عناصر قليلة فكل ما يحتاج إليه : المشاهد ، ممثلان أسودان ، أقل الامكانيات المسرحيه وساحه عرض خاليه . ومن هذه العناصر القليله استطاع أثول فوجارد تحويل كل من المسرح وساحه العرض إلى قطعه من سجن جزيره " روبن " وهو أحد السجون الغير معروفه ويقع فى جنوب إفريقيا على حدود شاطئ - مدينه " كاب " فى مكان قاسى حتى أنه يطبع من يعيش فيه بالقسوة وفى هذا المكان يعيش الكثير من المعتقلين السياسيين فى قيد مهين لا يعرفون له أجلاً . و " الجزيرة " التى كتبها فوجارد ليست تماماً " الجزيرة " التى جهزها فوجارد للعرض نفسه بالاشتراك مع الممثلين المبدعين جون كاني ونستون نتشوننا John Kani & Winstom Ntshoma وقد برعا فى السيطرة على خشبةالمسرح براعه مكنتهما من نقل اسلوب الحياه والعادات والعلاقات الانسانيه فى جزيره روبن على خشبه المسرح .

لقد أدى دور شخصيتى جون ونستون ممثلان بنفس الأسماء هما جون كاني ونستون نتشوننا على التوالي ، وكان هذا ذا أهميه خاصه اذ انه مكّن فوجارد من استخدام مهارته المسرحية فى تحويل المسرح إلى ساحة عرض كبيره لم يكن فيها كاني ونتشوننا ممثلين يؤدىان دور بطلين زنجيين فى نص ، ولكنهما كانا أنفسهما مسجونين ولم تأتى خشبه المسرح فى صوره سجن بل كانت ذاتها سجنًا أو بالأحرى زنزانه كاني ونتشوننا الخاصه ، وبالمثل لم يكن المشاهدون جماعه منفصله تشاهد تصويراً للمسجن ولكنهم تحولوا بفضل البراعه المسرحية إلى رفاق جون ونستون فى السجن وإلى حراس أى أن ساحة عرض مسرحية " الجزيرة " لأثول فوجارد ليست هى خشبه المسرح الفعلية والتى اقيمت عليها زنزانه جون ونستون ولكنها بالأحرى المسرح ككل والذى يتسع ليصبح كل جزيره روبن .

لقد حرص أثول فوجارد فى إعدادة لمشهد " الجزيرة " الافتتاحى على أن يتحول

المسرح فى أقرب وقت ممكن إلى سجن فحتى مع دخول المشاهدين إلى المسرح يجدون خشبه المسرح وقد صممت فى شكل زنزانات سجن جزيرة روبن وبها سجينين أسودين نائمين على الأرض (ص ٤٧) إذ لا توجد أسرة فى جزيره روبن ولذا اقتصر أثاث خشبه المسرح على بطانية مفردة وكوب من الصفيح للشرب لكل سجين بالإضافة إلى دلو مشترك للماء ومن هذه الاشياء سوف يبتدع الرجلان فى سياق المسرحية أسلوباً للحياه وقانوناً للسياسة .

وتبدأ أحداث المسرحية بسرينة ثم قضاء خشبه المسرح ويظهر الرجلان فى سراويل قصيره حلقى الرأس ويكونان منهكمين فى حركات جسديه مطوله تبدو لا نهائية ويستمر هنا لحوالى عشر دقائق من المشقه ويكون المسجونان خلالها مشغولين فى عمل سيفسفشيانى فهم يحفرون الرمال ثم يهيلونها فى عربه ثم يدفعون العربه إلى أحد أركان المسرح ثم يفرغون الرمال دون هدف واضح من وراء ذلك " وعملهم بهذا لا نهايه له " كما تؤكد التوجيهات المسرحية .

وهذه الحركات الجسدية المللة التى لا يبدو هدف من ورائها تعد بمثابة تدريبات إحمائية للمسرحية فهى فى الحال تهىء الممثلين والمشاهدين للروح اللاتسانية السائدة فى سجون جنوب إفريقيا . ولكن عشره دقائق تمثل فتره طويلة على المسرح بل انها تبدو مع تلك الحركات المتكرره الصامتة لا نهائية وخصوصاً إذا كان المشاهد لا يعرف المقصود مما يجرى أمامه غير أن عدم معرفته هذه هى النقطة الأساسية فحياء المساجين فى جنوب إفريقيا تقوم على الملل والفشل فى فهم ما يحدث لهم أو العقوبات التى يتلقونها وبهذا أصبح المسرح بالنسبه للمشاهد صوره مصغره لسجن جنوب إفريقيا فهو لا يعرف متى سينتهى المؤلف مسرحيته ويطلق أسره كما أنه فشل فى إدراك المقصود من هذا السيناريو الذى ابتدعه المؤلف وهو بالطبع يسأل نفسه عما اجترفه من ذنب يستحق مثل هذه المعامله من المسرحية .

إن هذه الحركات الجسدية التى تبدو لا نهائية والتى نبدأ بها مسرحيه الجزيره تجعل المسرح صوره من جزيره روبن وقدنا بمشهد صامت كئيب يعد بمثابة الأساس لما يتبعه من أحداث . ومع انطلاق سرينه السجن تتغير الحركات الجسدية فيعيد السجينان وتوثق

قدم احدهما مع قدم الآخر ثم يؤمران أن يجريا واحداً خلف الآخر ويسرع فوجارد فى تصوير هذا السباق اللاتسانى بتوجيهاته المسرحيه التالية " يبدأ آن الجرى ... يتمتم جون ببعض الصلوات بينما يفعمم ونستون بنظم شعرى لجريهما معاً بثلاثه اقدم " وبوضوح درامى يشير فوجارد إلى الطريقه التى يصب بها العذاب والإزلال والمثل على المساجين والتى تحرك الملكات المجرده التى ترفع الإنسان على الحيوان كالثقة بالروحانيات والتى تظهر فى صلاة جون والثقة بالعقل والتى تظهر فى إبداع ونستون لمنظومه غنائية وبهذا أمكن للرجلين أن يجريا بوقار فى انسجام تام وفى الوقت ذاته يكون المشاهد نشوان فهدر إما يتعذب بعذاب الممثلين او يتمتع سودوياً بعذابهما . وجليد بالذكر هنا أن الحركات الجسدیه ليست مجرد عمل جسدی شاق ومؤلم للشخصيتين جون ونستون ولكنها كانت كذلك أيضاً للممثلين جون كانى وونستون نثشونا فالعرق والألم اللذان ظهرا كانا من جراء ما قاما به من جهد مضنى على خشبه المسرح تصديه ان يمثلا ويعانيان منه فى آن واحد وما يعانيه المئات فى سجون جنوب إفريقيا كل يوم .

إن ما تحاول افتتاحية فوجارد التمييزية توضيحه هو ما ابتدعته السلطات فى جنوب إفريقيا من نظام قُصد به إنزال الإنسان إلى مرتبة الحيوان وانتهاك أخر ما تبقى من إنسانيته وبالرغم من ذلك تظل إنسانيه السجين متماسكه بل انها تزدهر فى عيشة ضمر لها ان تكون موتاً فى الحياه أو موتاً حياً (٢) وهى تظل متماسكه حيه لأن الرجلين يستمران فى التصرف كبشر مستخدمين الأداء المسرحى كوسيله لتعزيز إنسانيتهن . ويصبح الارتجال - وهو الوسيله التى يتعلم من خلالها الممثل فهم وأداء الأدوار - يصبح وسيله كل من جون ونستون فى فهم وممارسه وتأكيد انسانيتهما . بالإضافة إلى أن التمثيل يصبح فى آن واحد درعاً وسيفاً للممثلين فهو وسيله للحمايه الذاتيه وحمايه الذات وسيله للشروع فى الفعل أو التمرد ضد المعتقل وضد الحكومه وبهذا يؤكد فوجارد أن التمثيل ليس مجرد فن عديم الجدوى وليس غاية فى حد ذاته ولكنه الجوهر الحقيقى للحياه وللإنسان .

وفى النهايه بعدما يضرب الحراس الرجلين ويعودا مصابين إلى زنزانتهم يتجلى الصوت فتظهر فى البدايه بعض الأصوات ثم بعض الكلمات الغاضبه وبعض التأوهات وبالرغم من ذلك فإن الموقف بكل حركاته الجسديه المضنيه حى بالكلمات والصور

المتحركة والتي تكاد تنطق بالقوة الروحية ، فعلى سبيل المثال تدفع آلام ونستون بجون إلى عمل شئ ما فيبول ويفسل عين ونستون المصابة ثم تأتي توجيهات فوجارد المسرحيه باصطلاح مسرحى متقى عن قصد لتشير إلى أنه " فى قلب للأدوار السابقة يريح الآن ونستون جون على الأرض كي يرى ما أصاب أذنه " وفى خلال محاولة كليهما للتخفيف من حدة الإصابات الجسمية التى أصابت الآخر يقول ونستون " نيانا وى سيزوى " أخى فى الارض "وهو بهذا يؤكد قوه ما بينهما من أخوة وصلابة الروح الإنسانيه عند كليهما .

لقد تحرى أثول فوجارد فى مسرحياته الحديثة مثل " عبرة من ألويس " و " المعلم هارولد " الطرق التى يكون فيها نظام التمييز العنصرى فى جنوب إفريقيا على نحو واضح وريعا على نحو قاطع أكثر ضرراً بنفسيات البيض منه إلى الملونين والسود . وبالمثل بل بعده أشد ، توضح لنا مسرحية " الجزيرة " الخراب الذى يمكن أن يتسبب فيه نظام يعمل على أن يسلب جون ونستون إنسانيتهمما وينزل بهما إلى مرتبة الحيوانات ولكى يوضح فوجارد هذه النقطة حرص على أن يؤكد جون ونستون أخويتهما كلما ظهرا على المسرح وفى المقابل لم يظهر حارسهما الأبيض ولكن المشاهد يسمع فقط صوته الغاضب والتأوهات الناتجة عن لكماته . ويدعى هذا الحارس " هودوش " وهى كلمه إفريقية تعنى " ذبابة الجيفة الخضراء " . وقدوة بأحد شخصيات بن جونسون تدعى " موسكا " وهو اسم يعنى " ذبابة اللحم " نجد أن هودوش الأبيض اللون هو الذى أظهره فوجارد كشخصية تتسم بالبهتان والحيوانية والوضاعة بينما انتصر جون ونستون واحتفظا بإنسانيتهمما .

ان " هودوش " يعطى لنا صوره لحراس السجن الذين تنحدر إنسانيتهم إلى الحيوانية فى الوقت الذى يستخرج فيه المساجين إنسانيتهم من الوضع الحيوانى الفعلى . فالحراس يهيلون الضربات والإصابات على جون ونستون كما أنهمما ينقلان مع بقية المساجين إلى جزيرة روبن فى عربات يقيدون فيها واحداً بالآخر ويزجون بهم كالحوانات حتى انهم يبولون فوق بعضهم البعض فى رحله السفر الطويلة وبالرغم من ذلك بظل الواحد منهم متعاطفاً مع إصابه الآخر . وهذا التعاطف هو ما يولد وينمى انسانية جون ونستون .

وتأتى توجيهات فوجارد المسرحية فى هذا الموقف بمرارة لا يأتى بها أى موقف آخر " يبول جون فى إحدى يديه ويحاول تنظيف عين زميله [المجروح] . إن الحركات الجسمية الصامتة تصور لنا بمهارة أثمار الوضع الإنسانى والأعمال الحيوانية، وتحول العقاب السيسفشيانى إلى انتصار انتجوانى ، ومثل هذه الانسانيه التى تتولد من اعماق المعاملة الحيوانية إنما تذكرنا بالروح التى سادت فى معسكرات الاعتقال النازيه وهذا التشابه كما اوضحت مذكرات فوجارد التى نشرت حديثاً لم يكن من محض الصدفة .

وبعد أن حول فوجارد المسرح إلى سجن جزيرة روبن أتى بمسرحية تركز فيها الأحداث الرئيسية على محاولة جون وونستون تحويل السجن إلى مسرح فمن أجل تسليية رفاقهم وحراسهم اعترز جون وونستون عرض نصهم المصريح المنقول عن مسرحية قديمه تصور المواجهة بين انتيجون وكريون (٤) وكمبتدعى مسرحيه " الجزيرة " - فوجارد وكانى ونتشونا - لا يكون المسجونان فى مسرحيتهما هذه مجرد ممثلين ولكنهما أيضاً كاتبان مسرحيان إذ إنهما قاما بصياغه عمل مسرحى وهى مهارة تؤكد إنسانيتهما فقد صاغا هذا العمل من خبراتهما الأساسيه فى السجن ومن قدراتهما الأساسيه على الخيال . فنرى جون يقلد عقد انتيجون مستخدماً بعض المسامير الصدئيه وبعض الحيوط ويقطعه طباشير كان قد اكتنزها من قبل قام بتفسير الحكبة فى مشهد انتيجون الذى ألفه على أرض الزنزانة . وبالمثل كان السجينان قد أحدثا بعض التجديدات من قبل فنراهما يستجمان بالذهاب إلى قاعه العرض السينمائى فقد خلقا سينما بدون فيلم أو خلقا شاشة ولكن من خلال توحيد الخيال والروايه والحركات الجسميه ، وفى أحداث المشهد الاول ينتقل السجينان من وحدة السجن فى جزيره مدينه " كاب " إلى الاصدقاء والعائله فى ميناء " اليزابيث " ونراهما يستخدمان الخيال الواسع والبلاغة والإشارات فى ابتداع محادثة من جانبيين مستخدمين كُوبى السجن الصفيحتين الفارغتين كسماعتي تليفون أى أنهما بإيجاز استمرا على قيد الحياة من خلال التمثيل . إن فوجارد يؤمن بعمق أن التمثيل بفرض خلق مسرح والتمثيل بفرض خلق سجن ليسا معنيين منفصلين لكلمه واحدة ولكن كل منهما يمثل كياناً قائماً بذاته

وحيثما يبدأ جون ونستون فى عرض مسرحيتهما " انتيجون " تظهر لمسات فوجارد البارعه ككاتب مسرحى فيظهر ونستون على المسرح وقد غطى رأسه بشعر مستعار وعب صدره فكان له نهدين وارتنى عقداً . وقد صنع جون ونستون كل هذه الأشياء من التفانيات التى احتفظا بها أو وجداها فى بيئتهما ، بيئة الضرورات المقيدة القاسية المحدودة .

ويبدو ونستون مضحكاً ليس فقط لجون ولكن أيضاً للمشاهد فيضحك بطلاقه على تلك الصورة القريبة التى يظهر بها ونستون ولكن جون وفوجارد على يقين من أن لحظة ما يتوقف هذا الضحك بعد ان يقضى المشاهد غايته منه ، فإن المشاهد سوف يتجاوزوه إلى التفاعل مع انتيجون ، وليس ونستون المتكرر فى زى امرأه وإلى أخذ معاني انتيجون الشخصيه و " انتيجون " المسرحيه مأخذ جد :

ان هنا استهلال لرعب مسرحى ! فانا اعرف هؤلاء اللقطاء ، واعرف انهم سوف يضحكون حين تظهر لهم ولكن خذ العبره من هذا الصديق فالدنيا يوم لك ويوم عليك . فسوف يأتى وقت يتوقفون فيه عن الضحك وسوف يكون هذا هو الوقت الذى تطعنهم فيه انتيجون بكلماتها ... ذكرت ان هؤلاء اللقطاء لن يعرفوك ؟

نعم ، وسوف يضحكوا ولكن من يظن انه من المهم ان يضحكوا فى البدايه وينصتوا فى النهايه فهذا كل ما نريده منهم ... ان ينصتوا فى النهايه ! (ص ٦١ ، ٦٢) وما لا يدركه ونستون هنا فى هذه المرحلة من المسرحيه أن قصة انتيجون وقصته متطابقتان فنراه يذكر " ... إن هذه المسرحيه مسرحيه دمويه ... ماذا تسمونها...أسطورة ! وهى يونانيه علاوة على ذلك . وهى ذات أحداث دمويه لم تحدث من قبل ولا حتى فى التاريخ ... أنا ؟ ... أنا هنا أعيش حياتى ! وأعرف سبب تواجدى هنا . وهذه أحداث تقليديه وليست أسطوريه " (ص ٦٢) غير ان المشاهد سرعان ما يدرك ان جون وأثول فوجارد قد اختارا قصة انتيجون لأنها إسطورة تجسد قصة الاحتجاج وبهذا تكون حياة ونستون مؤلفه من أحداث عاديه وأسطوريه معاً ، وحين يستعرض ونستون حكاية سجنه فى جزيره روين لأنه حرق جواز المرور الخاص به يدرك المشاهد التماثل الكبير بين تحدى ونستون للحكومه وتحدى انتيجون ولكن ونستون لا يدرك هذا التماثل .

إن مسرحية " الجزيرة " تجبر شخصياتها ومشاهدها على التطور فهي في بدايتها مسرحية بسيطة تحكى فقط عن القيد وعن الوقت " يختبره الناس " كما يذكر فوجارد في مذكراته " كفقدان للحياة ، كالموت الحى . فأنت قد انتهيت " ولكن فوجارد فى محاولته عرضى عبث الحياة فى جزيره روين و يؤرجع مسرحيته فتنتقل من تصوير السجن إلى دراسته معنى الحرية أى أنها تزن الحرية فى مقابل عبث القيد . وحين يصل جون ، عن غير توقع ، نبأ استئناف قضيته وأن حريته ستعود إليه فى خلال شهرين يعود إليه إحساسه بالزمن - بعد الشهور والاسباع والأيام - ويميزه هذا عن ونستون والذي لا يعرف نهاية للوقت فى سجنه المفتوح .

لقد زاد إطلاق سراح جون المنتظر من احساس ونستون بقموض وعبث قدره وهكذا تحولت فرحته الطلقه بصديقه إلى حقد وغيره مؤقتة وقد اطلق لهذا الحقد وهذه الغيرة العنان فى كتابته المسرحية والتي جاءت كدفاع عن النفس وكهجوم حاد على جون فى آن واحد . وبينما نجد أن جهود جون ونستون الابداعيه السابقه كان الغرض منها التسليه المشتركة أو انها اتاحت الاشتراك فى الابداع كما فى المكالمه التليفونية الخياليه إلى ميناء الجزاير نجد ان ونستون هنا يطوع انفصالة عن جون فى كتابه مونولوج مستخدماً نفس موضوع المكالمه التليفونية ولكنه هنا يحاول إحباط جون بأوصاف نابضة بالحركة لما سيلقيه من أحداث وما سيكونه من صلات فيما بعد .

لقد اتاح هذا المونولوج المسرحى لوندستون - من خلال كتابته وقبيله - خبرات عملية على مستويات عديدة فقد اتاح له التنفيس عن حسده والتخلص منه ، وأتاح له عقاب جون على حظه الطيب كما أتاح له فهم قدرة العايب مما مكنته فى النهايه من التوافق مع هذا القدر شاعراً للمرء الأولى بمدى قوته وهنا يتطرق فوجارد ببراعه وبدون ادنى تعثر لمسرحية كامى " اسطوره سيسفاس " بقصد توضيح العلاقه بينها وبين " الجزيرة " . وبعد أن ينهى ونستون مونولوجه المسرحى بتخيل نفسه وقد قُدر له ما قُدر لهارى العجوز وهو أحد المساجين يبلغ من العمر السبعين وقد حُكم عليه بالأشغال الشاقه المؤبده يقضيها فى العمل بالمحاجر .

حين تذهب للمحاجر غداً ، التي نظره فاحصه على هارى العجوز انظر فى عينيه ،
انظر على يديه . لقد تغير . لقد تحول إلى حجر . راقبه وهو يعمل ويمطرقة . عشرون
كتله متقنه فى اليوم . لا يستطيع أحد آخر ان ينجزها مثله . لقد نسى نفسه . لقد
نسى... لما جاء هنا ومن اين جاء . ان هذا يحدث لى ياجون . لقد نسيت سبب مجيئى
هنا . (ص ٧١)

لقد استعار فوجارد وصف كامى لسيفساس حين وصف هارى العجوز وحين وضع
وصفه المسرحى الاقتتاحى لونستون وجون والذى تميزه الرمال والعريه فقد وصف كامى
سيفساس قائلاً " ... ان سيفساس بطل عايب وهو كذلك فى مشاعره كما فى عذابه
فقد قادته سخريته من الآلهه وكرهه للموت وجبه للحياة إلى هذا العقاب البشع الذى
يُضنى فيه المرء لتحقيق لا شئ " .

غير أن كامى يرى أن سيفساس يعزز وعياً خاصاً فى كل مره ينزل من القمم يبحث
عن مكان نحت ، عن عذابه اللانهائى :

فى كل لحظه من هذه اللحظات التى يغادر فيها القمم ويهبط تدريجياً إلى مغارات
الآلهه يشعر انه أقوى من قدره ، يشعر انه اقوى من صخرته ... فهو يعرف حدود
حاله التعمس الكامله : إن هذا كل ما كان يفكر فيه خلال هبوطه . وبعد النظر هذا الذى
بصره بعذابه هو فى الوقت نفسه ماتوج انتصاره . (ص ١٢١)

وينهى كامى وصفه لسيفساس قائلاً " ان الصراع تجاه القمم يكفى فى حد ذاته
ليسعد الانسان . لابد أن سيفساس كان سعيداً " وفى مواضع أخرى من مقاله يتناول
كامى قضيه الحرية والعبث وما ذكره فى تناوله هذا هو بالضبط ما ذكره فوجارد فى
عرضه لجال ونستون

ان المفهوم الوحيد للحرية الذى يمكن ان يتاح لى هو مفهوم السجين او الفرد فى
صدور الحكم . إن الحرية التى اعرفها هى حرية الفكر وحرية التصرف . والألأ لو يحى
القدر كل فُرحتى فى الحرية الدائمه فانه يبقى ويعظم من ناحيه أخرى حريتى فى
التصرف . فهذا الحرمان من الأمل والمستقبل يعنى زياده حضور
الانسان . (ص ٥٦-٥٧)

باختصار ، ينظر ونستون برعب إلى هارى العجوز الذى " يعيش الحجر " مثل سيسفاس وبعد ان ينتهى ونستون من مسرحيته يفكر ، كما يبدو واضحاً من توجيهات فوجارد المسرحية ، فى مصيره ولأول مره يتفهم هذا المصير " يبدو ونستون فى الغالب مستسلماً لوطأه الحياة المستقبلية على الجزيرة ، ولكن للحظات معدوده يعيش فى صمت مع واقعه . ويبطئ يعتدل قائماً يستدير ، ينظر لجون ، وعندما يعاود الحديث يبدو صوته صوت رجل استطاع التكيف مع المصير المحتوم فقد بدأ صوته جد جنون" (ص ٧٢)

وكان ، نتيجة هذا ، الابتهاج المتكرر بأخوتيهما والعهد المتجدد " نياناوى سيزوى " " أخى فى الارض " .

وفى المشهد الختامى من مسرحية " الجزيرة " يعرض جون ونستون مسرحية " انتيجون " ولكن العرض هذه المره كان يعتمد فى آن واحد على فهم جون وفهم ونستون الجديد لأسطورة انتيجون من ناحية ، وفهمهما لاسطورة سيسفاس كما يراها كامى من ناحيه أخرى . وفى المشهد الأخير ، يبذل فوجارد قصارى جهده لينهى المسرحية بـ " يحدث مفاجئ " والذى لا يعد نهايه فى حد ذاته ولكنه وسيله للتنوير والمشاركة السياسيه .

وحين يعتلى جون ونستون المسرح لعرض فصلهما الختامى من مسرحية انتيجون والتى أعدها بقصد تسليه رفاق وحراس السجن يلعب المشاهدون الحقيقيون فى المسرح دور المشاهدين والمساجين والحرس فنجد جون ونستون يخاطبان هؤلاء المشاهدين وكأنهم حرس وسجناء . وهكذا نجد ان الارتباط بين الحياة والمسرح بين قصة انتيجون والتمييز العنصرى فى جنوب افريقيا قد اوضحت واضحه على التو ويصوره مذهله . وجدير بالذكر ان حديث جون للمشاهدين فى دور المقدم او المستهل حديث يمتلىء بسخرية فوجارد المعهودة فى المواقف الدراميه :

كابتن برنسلو ، كابتن هودوش . كابتن واردرز ... الساده الحاضرون ! لقد وجد أخوان لا يداكوس نفسيهما فى جانبيين متخاصمين فى المعركة إحداهما يدافع عن الحكومه والآخر يقاتل الحكومه وكلاهما مات على أرض المعركة ولكن انتيجون أختهما تجدت القانون ودفنت جثه أخيها بولنكسز فألقى القبض عليها ولهذا جئنا نحن الزميلين

فى هودوش أصحاب الزنانه اثنين واربعين لنقضى معاً وقتاً مسلر و "محاكمه وعقاب انتيجون " . (ص ٧٣)

والتوقف الذى ورد بالنص فى الجملة الأولى " كابتن برنسلو ، كابتن هودوش ، كابتن وارورز ... الساده الحاضرون ؛ " يقصد رفع منزلة المساجين بفصلهم عن رجال السلطة . كما ان استخدام عبارته " القى القبض عليهما " يصور شيخ الحكومه العصريه وبالأخص حكومه جنوب إفريقيا ، وهى عبارته تتسم بالبلاغه فى توضيح التشابه بين قصه انتيجون كرمز لما أصاب جون وونستون وكل من يعارض أو يقاوم السلطه فى جنوب إفريقيا . وقد أكد جون هذا الترابط على نحو واضح ولطيف حين قال بعد عرض أعمال انتيجون والقيده المرتب عليها " ولهذا جئنا " لعرض مسرحيتها .

ويستمر دمج القديم والمعاصر ، دمج الأسطوره اليونانية والتمييز العنصرى بارتقاء كريون ليصبح رمزاً للدولة وللشود المذنعين : " إن تاج كريون بسيط ، ونأمل أن يكون نظيفاً كالمريلة التى ترتديها نانى وحتى كما تتسم نانى وكما يكون خادمك السعيد... كذلك يفعل كريون - خادمك المطيع - يقف هنا ويتسم " (ص ٧٣) وعلاوه على ذلك فان كريون كما كان فى مسرحية سقراط يؤمن بحرفيه القانون الذى وضعتة الحكومه أما انتيجون فتؤمن بقانون اسمى ولكنها تربط القضية بما أصاب سقراط وما يحدث فى جنوب إفريقيا حين تقول " ما طرح على الأرض فى انتصار هودوش لينتن يخص الاله . فأنت مجرد بشر ياكريون . وتقاماً مثلما توجد قوانين من صنع الانسان توجد قوانين من نزل الاله " (ص ٧٥) ان رفض انتيجون لقوانين اليونان يبرز رفض قوانين السماح بالدخول والتمييز العنصرى فى جنوب إفريقيا كما أن انتيجون مثلها مثل سيسفاس ومساجين جزيرة روبن تعرف عواقب أفعالها ، تعرف ان السجن سيكون نتيجة تحدديها ولكن هذا يشعرها بتعالى وجودى مبهج على مآسيها . أى أن ونستون يمكن أن يقول لكريون على لسان انتيجون " تهديك لم يعد يعنى شيئاً لى " .

إن كل ما بهم جون وونستون من قصه انتيجون هو محاكمتها ولكن ونستون فى دور انتيجون يلمح لمشاهدى مسرحية فوجارد ببقية قصه كريون حينما يأتى لوعيدها " لن تنام هادئاً ياكريون " وتصدق حيث يموت ابنه هيمون وزوجته اروودايس . وفى ختام مسرحية سقراط نجد ان كريون هو الذى تضائل إلى عدم :

انها خطيئتي ، خطيئتي بأسرها ، اقولها بملء فمى خذونى بعيداً أيها الخدم ، بعيداً عن أنظار الناس أنا الذى كنت عدماً أصبحت اليوم أكثر من عدم .

ان ماتنذر به المسرحية بوضوح هو انتظار هذا العدم المأسوى واضعى القوانين المتحجرين فى جنوب افريقيا .

وحين يصدر القرار يعقاب انتيجون لا تذهب إلى قبر القصة القديمه ولكن إلى المصير الذى يعرفه كل سكان جنوب افريقيا . يقول جون على لسان كريون " خذوها من مكانها مباشرة إلى الجزيره هناك واطعموها سجنأ مدى الحياة واعموها ما يكفيها حتى نبرأ من دمها " (ص ٧٧)

ثم تذكر انتيجون انها سوف تتأرجح ، مثلها مثل بقيه المساجين فى الجزيره ، " بين الحياة والموت " . وبعد ان يؤدى ونستون هذه العبارة يتجاوز مأساء انتيجون فيخلع زيه على نحو يشير المشاعر ليؤكد رفضه المتجدد ويعيد تأكيد اللامبالاة وهو ذاهب مثل انتيجون إلى سجنه ، إلى الوجود الذى لا معنى له لأنه كان شجاعاً وطالب بقانون أفضل من ذلك القانون المدنى فى جنوب افريقيا .

لقد ربط فوجارد بين ما أصاب سيسفان وانتيجون وما أصاب مساجين جزيره روبن فى سياق ربطه بين الأساطير القديمه والاحداث المعاصره فحين يمثل جون ونستون دورى كرون وانتيجون يشعران بقرب الأسطوره اليونانيه ولكن " للجزيره " بعد آخر بعد ظهر فى البدايه فى أسماء جون ونستون وبدا فى النهايه حين دفع فوجارد عن عمد مشاهدى المسرح إلى الشعور بانهم مشاهدى السجن .

ان بطلى فوجارد وشريكه فى الكتابه المسرحية ، جون كانى ونستون نتشونا وهما أنفسهما اسودان من جنوب افريقيا قد احتفظا باسعيهما فى مسرحية تعد كنايةً مثل مسرحية انتيجون التى مثلها السجينان . إن الجزيره ليست جزيره روبن وحسب ولكنها جنوب افريقيا بأسرها ذلك السجن القبيح بقوانينه الحمقاء التى وضعها ذوى السلطه السفهاء . ان سكان جنوب افريقيا - سواء كانوا بيضاً أو غير بيض - مدفونين بالحياة ومسجونين مثل بطله مسرحية سقراط ومساجين مسرحية فوجارد . ولو تحقق مسرحية

فوجارد التأثير المطلوب لأدرك المشاهدون أنهم جزء من فريق التمثيل وأن مقاعدهم جزء من ساحه العرض - فالحكم على انتيجون بالسجن يعد تصغيراً لحال جون وونستون والذي يعد بدوره تصغيراً لجنوب افريقيا . وحين نعرف فى سياق الاحداث ان جون سيحصل على حريته قريباً فأننا نتساءل هل يتناسى جون تجربته فى جزيره روبن حين يعود لحياته الطبيعيه ام انه سيعمل بحماس أكبر لانهاء المعامله اللاتسانيه والتي يثق ان صديقه واخيه ونستون مازال يعانونها كما يعانونها بقيه مساجين جنوب افريقيا . وكما اتسعت ساحه العرض فلم تقتصر على خشبه المسرح بل امتدت لتشمل المسرح ككل يرى فوجارد أن المشاهد مثل جون سوف يُطلق سراحه ويعود إلى حياته الطبيعیه بعد انتهاء المسرحية وحينئذ يسأل فوجارد ضمناً هل سنتناسى خبراتنا المسرحية بعد انتهاء المسرحية ام اننا سوف نعمل لننتهى ذلك النظام الذى يحول المجتمع إلى سجن .

١٨ - غزو الفضاء :الصوت الخفي

في أعمال صموئيل بيكيت ومورجريت دوراس

ماري كاي مارتن

إن ساحتنا المسرحية ، تلك الساحة التي علا قدرها بما شهدته من صعود وسقوط حضارات وملكات وملوك عظام ، وطقوس رحيل عديد من المساعى النبيلة ، والايقاعات الطقسية الفعلية لجنسنا ، هذه الساحة المسرحية تتعرض الآن لغزو قوى أجنبية . وحتى الآن نجد ان تسلل تأثيراتنا مازال ضعيفاً بينما نجد ان التأثير الأجنبي كان له ومازال نتائج واسعة المدى على الناس . اننى المحدث عن الابنة الغير شرعية للمسرح وهى السينما والتي قطعت علاقتها بالمسرح واتبعت خطى سلفها الفوتوغرافى ولكنها بالرغم من ذلك عادت لتغير على اتباعنا وتقطع صلاتنا بالناس فكان آخر ما هجمت به على ممتلكاتنا سيطرتها القصوى على العصر : فحين كانت محجوبة سيطرت على أوقاتنا ومشاعرنا وحين انتشرت فى كل مكان لعبت على خيالنا فقد استخدمت صوتاً هو نفس الصوت ، الصوت البشرى غير انه مسجل ، انه الصوت الخفى : البعد الثالث القديم للأفلام والذي تسلل إلى الفرق المسرحية فى مسرحيات مثل " روكبى " لبيكيت و "جنه السينما " لمارجوريت وهناك وجد المعونه والنجاح ومن هذه المراكز الرئيسيه كان للصوت الخفى تأثيراً ليس فقط على التقاليد المسرحية فى القرن العشرين ولكن أيضاً على افتراضات وميول وإدراكات مشاهدى القرن العشرين .

لقد تردد النقد المسرحى وكذلك النظرية فى الجسم بشأن دور أو تجرية المتفرج فى المسرح إذ كيف يمكن الوصول إلى نتائج عن شئ يعتمد بصورة أساسية على انتاج معين لمسرحية ما وعلى تفسيرها وأدائها ومساحتها ؟ فالمسرحية تكتب مره واحده ثم تؤؤل بقصد الانتاج مرات عديده ويتنوع مكان عرضها تنوعاً لا نهائياً من مدرج مكشوف يتسع لـ ٦٠٠٠ شخص إلى ستيديو مظلم يتسع لـ ٢٠٠ شخص لذلك فإن دراسته او حتى الوصول إلى نتائج عن المشاهد السينمائي يعد اسهل بكثير فمشاهدى السينما على اختلاقيهم يقبعون فى مسرح مظلم يتلاشى فيه ما يحيط بهم كما ان المشاهد السينمائي يشاهد فيلماً أعد للانتاج مره واحده وسوف يعاد عرضه لأى مشاهد

مهما كان بنفس الوضع تماماً طالما صُلح الشريط السينمائي للعرض .

فكيف يمكن لنا إذن أن نقارن بين الحيز المسرحي والسينمائي ؟ إن المسرح حدثٌ حي يتميز بالتفاعل المرن بين الممثل والمشاهد كما أن مكان العرض يخلق تيارات من الاسترجاع العاطفي بينهما كما أن الممثلين انفسهم كالمترجمين يستجيبون للعلاقات المكانية وعلى الجانب الآخر نجد أن المشاهد في المسرح السينمائي يتعامل مع صورة ذات بعدين للحركة فالشاشة سطح مستو مضى . كشبكة عملاقة تظهر أخدوعه للوقت والمكان يراها الناس لكنها بلا شك لا وجود لهما . وبعد تحديد هذه وآخريات كثيرات من الفروق ، ما الذى يمكن قوله عن العلاقة بين ساحة العرض المسرحي والسينمائي هل يمكن القول بأن السينما جاءت فقط كنتاج تكنولوجي للتاريخ الحديث !

ولكن علينا أن نتذكر أن الفيلم يعتمد فعلياً فى بدايته على التسلية الحية فى شكله ومضمونه فالمحتوى الدرامى للأفلام الصامتة اعتمد إما على ميلودراما القرن ١٩ أو مسرحيات مسرح النواعات الهزليه وكلاهما يظهر المبدأ الأساسى لعدم التوافق او الطابق بين الصوت والصورة على المسرح . لقد بدأت الافلام الصامتة بنوع من الطابق اذ لم تتوافر فى البدايه القدرات الفنيه اللازمة لانتاج صوت متزامن فجاء شريط الصورة دون توافق مع شريط الصوت . ولكن منتجى الأفلام الصامتة اكتشفوا مبكراً فى وقت مناسب أن البعدية الثنائية السينمائية يمكن أن تفشل فى عدم واقعيتها المشابه للأفلام وتناولها البسيط للوقت والمشهد وبذلك أدخلت الموسيقى على الصورة المتحركة الصامتة ، وهى مطابقه أظهرت على الرغم من ذلك التناقض وعدم التوافق بين الصوت والصورة وقد أضافت الموسيقى كما يقول المؤلف كبرت لندن بعداً ثالثاً ملحاً للصورة الصامتة وأتاحت لصورة الشاشة المسطحة المتقطعة إيقاعاً زمنياً واستمرارية . وهذه الإضافة الموسيقية - والتي كانت فى البداية نابضة بالحياة - تم اشتقاقها من المسرح مثلها مثل المحتوى الدرامى فى الأفلام الصامتة الأولى . وتشير كاترين كاليناك من جامعه أليونس فى رسالتها التى كتبته عام ١٩٨٢ ولم تشر بعد والمعنونه " الموسيقى كبناء قصصى فى افلام هوليود " تشير إلى عصور مسرحية عديدة وبالأخص العصر اليونانى والاليزابيثى وتشير بصورة مباشرة إلى الأوبرا وميلودراما القرن ١٩ على أنهم جذور فكره المصاحبه للموسيقىه الاصليه فى مؤسسات الافلام .

وهكذا نجد ان المبدأ البنائي " التأكيد العاطفي " مثل موسيقى فاغنر قد سيطر على هوليوود وعلى التسجيلات السينمائية الأخرى منذ ذلك الحين .

وعلى ذلك يمكن القول بأن الصوت السينمائي جاء كوسيلة منفصلة عن الصورة المرئية فقد جاء أساساً للمساعدة على تواصل الصور المرئية المتنوعة ولم يتوافق الصوت مع الصورة إلا منذ زمن قريب حينما أصبح من الممكن تسجيل الصوت والصورة ثم عرضهما في آن واحد . ويظهر الصوت السينمائي المسجل اصبحت عادة الطباقي آمنه بصوره كبيره فى صناعه الافلام وربما كان ذلك بسبب الجهود التى يبذلها مؤدى المونتاج المرئى وعلى رأسهم بدفكين ، اينشتين والكسندروف الروسين والذين افصحوا عن منهجهم الخاص بالصوت فى إحدى فقرات كتابهم (١٩٢٨) " المعنون " الصوت والصورة " والتى أوردها ديفيد كوك فى كتابه " تاريخ الفيلم الروائى "

إن استخدام الصوت كمطابق للمونتاج المرئى هو فقط ما يتيح امكانيات جديده لاتقان المونتاج فالاختبارات الأولى للصوت يجب ان تركز على عدم توافقه مع الصوره المرئيه وهذه هى الطريقه الوحيده التى يمكن ان تخلق طباق اوركستري جديد للصوره المرئيه والصوت المرئى .

وكامتداد طبيعى لعرف الطباقي وكامتداد طبيعى أيضاً لقدره الفيلم على التحرك بحريه عبر الوقت والمكان ظهر اصطلاح الصوت الخفى فى السينما فى تلك الافلام مثل " غروب المجاده " لويلدر و " الدكتور مابوس " للاتج . ويجب تمييز الصوت الخفى عن الصوت الفعى وهو الصوت المتزامن مع شخصيه مرئيه والصوت المتباعد وهو صوت إحدى الشخصيات وهى لا ترى لانها فقط خارج اطار الكاميرا أى أنها موجوده فى القصة أو فى الواقع الزمكاني للمسرحيه اذا اردنا اصطلاحاً من النقد السينمائي وهذا الصوت الخفى أو الصوت المنفصل نتج عنه وأصبح إظهاراً " لعدم التوافق " الذى ابتدعه الروس . كذلك كان من الطبيعى أن تلحق بكاميرا مشهد توم المختلس للنظر صوتاً روائياً كذلك الذى نلجده فى الروايات والذى يتحرك بسهولة كالفيلم عبر الوقت والمكان ومثل الراوى القاتب فى الرواية يمكننا الصوت الخفى من معرفه أفكار الشخصيات وهو نفس ما يقوم به حين يتم استخدامه فى ساحه العرض المسرحيه وكم جديراً بهذا الصوت الطباقى والذى اخذ أساساً من المسرح ليملاً الفراغ السينمائي ان

يعود كحرفه سينمائيته عاليه التقنيه ليعيد تنظيم ساحه العرض المسرحية .

وربما يروادنا فى هذا السياق ان نسأل كيف يمكن للمشاهد ان يتقبل هذا التطفل التكنولوجى كالصوت الخفى فى سياق المسرح الحى ان المشاهد فى الحقيقة لا يجد اى عناء فى تكييفه مع الافكار الجديده طالما اننا اعلنا له بوضوح عن الشكل الغير واقعى كما فى مسرحيات دوراس عن طريق الخطاب المباشر والمصاحبه المستمره للموسيقى المسجله وكما فى مسرحيات بيكيت عن طريق المشهد وتقول كريستان بيتز عن الصوت المسجل :

ان الخصائص السمعيه ، على عكس الاصوات المرئيه ، لا تتعرض لأى خساره تذكر فى علاقتها بالصوت المماثل فى العالم الواقعى فالاصوات تنتشر فى الساحه كما تنتشر فى الواقع او على نحو مماثل تقريباً .

وعلى هذا نجد ان الصوت المسجل يختلف قليلاً إلى حد ما عن الصوت الحى على عكس الصوره المسجله فى اختلافها عن الصوره الحيه فكلما الصوت المسجل والحى يخرج إلى فضاء ثلاثى الابعاد .

ان كتاب الصوت الخفى ، كما لاحظ شيون فى كتابه La voix au cinema إما يحطون من شأن الصوت المسجل بقصر اهميته على وظيفته الاعلانيه اللفظيه المجرده كما لو انه تحليل اخبارى او يصفونه باوصاف فرويدينيه فيقولون انه كالطقس الدينى وانه كالتذكر اللاشعورى للضحه الجنينيه فى صوت الأم لقد قامت رين ماجر فى مقالة عنوانها " الصوت خلف المرآه " جاءت فى إحدى دوريات التحليل النفسى قامت بتحليل " غريزه النزعه السمعيه " او " حب السمع " من خلال مناقشه اوقيد نرسيوس والذي كان لا يرى سوى انعكاس صورته ولم يسمع سوى صدى صوته وتؤكد ماجران "... إن تكون الخيال اللاشعورى يتوقف على ... المنطقه السمعيه بالاحص وهذا الفكر يشير بداهه إلى قوه الصوت المثيرة للعواطف بدون المرجع المرئى وهو أمر خبرناه عبر المذيعات والهاتف ومع ذلك فأنا لا أقصد هنا إلى التحليل النفسى للصوت الخفى بل تقييم مدى مسرحيته .

لقد كتبت مترجوماً دوراس فى ١٩٧٧ مسرحية غنيه قويه عنوانها " جنه

السينما" وهذه المسرحية تركز على روايتها المعنوية " سد فى وجه المحيط " والذى كتبها عام ١٩٥٣ ولم تترجم رسمياً إلى الانجليزية بعد . وهذه المسرحية رائعه لقيمتها الذاتية وهى غريبة بنفس القدر لأنها قريبة ، ولست أدري حتى الآن كيف انها قريبة لقصة حياة دوراس والتي اقتربت ايضاً من روايتها التى فازت بجائزه برمس جونكوروت Amant 'أوتقع أحداث المسرحية فى جنوب شرق آسيا فى الجزء المسمى الآن كامبوديا والتى كانت تسمى آنذاك الهنصين المستعمره الفرنسية . والمسرحية تحكى قصة أسره تتفكك : اذ يبلغ الابن والابنه سن الرشد وينفصلان اذ يقتحم كل منهما حقائق حياته الخاصه والاجتماعيه والسياسيه ، أما الأم فتموت والقصة تحكيها الابنه من منظورها وذلك من خلال صوت مسجل وكذلك بصوره مباشره فى وقت المسرحية وكامرأة عجوز تسترجع الابنه الأحداث التى وقعت منذ زمن بعيد ولذا تعد المسرحية مسرحية تذكيره .

وتبدأ المسرحية بسرد استهلاكي طويل ودقيق يقدمه مباشرة للمشاهد الابن والابنه بالتبادل فيحكيان عن موت ابيهما وماتبعه من ضائقه ماليه اصابتهما على يد موظفى الاستعمار المرتشين والذين باعوا لها مساحه كبيره من الارض تفرقها الماء سنوياً فى موسم الامطار . وتحاول الام زراعه هذه الارض الغارقة فى الملح فتجذب فلاحين المنطقه التمساء لبناء سد يمنع ماء المحيط الهادى عن هذه الارض وخلال هذا الاستهلال يريت الابنان ويهددان جسد امهما الحامد الهامد فأمهما تؤدى دور إمرأة تصاب بغيبوبه جنونه تفيق منها فى نهايه المسرحية قبل موتها تماماً .

وبعد هذا السرد الاستهلاكي تبدأ أحداث المسرحية الحاليه والتى تقود إلى موت الأم وبالرغم من ذلك يستمر السرد التذكري مع تغير أحداث المسرحية من مشاهد متحركه حيه إلى القص المباشر عن طريق الابنه الشابه حيث ان دور الابنه يمر باعمار مختلفه والقص عن طريق الابنه العجوز التى تسترجع الاحداث بواسطه تسجيل الصوت الخفى المعبر عن المشاعر الذاتيه .

ان الحضور السينمائي فى " جنبه السينما " يبدو على المستويين الفكرى والينائي فبعد موت الاب تزيد الأم من مدخراتها اذ تعمل عازفه على بيانو فى احدى مسارح الاقلام الصامته فى "سايجون" يسمى " جنبه السينما " وقد عملت هناك لعشره اعوام

حتى انتهت الافلام الصامتة وحين يصبح الاطفال راشدين صغار تظل المسرحية نغمة الطامس فى جنة السينما والذكريات المبهجة من النوم على الوسائد حول البيانو ملازمه لهما .

ومن حيث البناء نجد ان الموسيقى مثل صوت الابنه المسجل والمباشر تبدو فى المسرحية داخلية وخارجية فهى داخلية حيث يلعب الابن ان على فيكتورا قديمه تكراراً ومراراً ، وهى خارجية تأتى ممترجة مع الصوت المسجل وهذه الموسيقى تصاحب الحدث والحوار الحى تماماً مثلما يصاحب الصوت التذكى الحركة الجسديه والصامتة . ان الموسيقى عند دوراس كما يقول المؤلف هانز ايزلر فى سياق حديثه عن الفيلم السينمائى الناطق " ... تضطلع بمسئولية تضيق الفجوة بين الصوت والشخص " وقد جاءت أوصاف دوراي للقطات الحركة الجسديه الصامتة مثل أوصافها للموسيقى فى دقة وحيوية الحوار . فالقطات الحركيه سواء لازمتها الموسيقى او الصوت الخفى او كلاهما تبدو سيناريوهات مرئية فهى متكامله مع النص مثل الموسيقى ومثل الحوار المسجل والحى .

وبعد نشر " جنة السينما " بأربعة أعوام فى عام ١٩٨١ كتب صموئيل بيكيت مسرحيته " روكى " والتي توظف شخصية مفردة حية وصوتها الخفى المسجل . لقد حاول بيكيت بالفعل استخدام الصوت المسجل لمعظم الحوار الثانى فى " شريط مراب الأخير " ولكن الصوت المسجل فى هذه المسرحية مختلف فصوت كراب المسجل يأتى على وجه الخصوص من داخل القصة او الواقع الزمكاني للمسرحية ففى مسرحية " شريط كراب الأخير " يأتى الصوت المسجل مباشرة " من آلة الاسطوانتين التى يملكها الرجل العجوز وبذلك لم يتغير او يتبدل وقت او مكان القصة بصورة صريحة .

والصوت فى " روكى " مثل صوت كراب هو الصوت المسجل للشخصية المفردة ولكن خارج الواقع الزمكاني للقصة إن المرأة العجوز تميز الماده الصوتية لصوتها المسجل الذى يحكى قصتها من خلال إضافتها الحية ويبدو ان القصة التى يحكيها الصوت ذات أحداث بسيطة تؤدى إلى اللحظة الحية التى يراها المشاهد إذ يلحق الشريط ، إن جاز التعبير ، بالوقت الحاضر والمكان الحاضر للقصة . فالمرأة تستعيد قصتها وهى جالسه فى أفضل ثوب فى قاع الكرسى العالى تماماً مثلما كانت امها تجلس قبلها

وهذا التذكر لقصتها روضها لتنام نوم الموت . وهذا الصوت ربما يكون صوت أفكارها أو جزء منها أو وجهه نظر عنها فهذا الصوت يتضمن أشياء عديدة . إلا ان الصوت الخفى فى " روكبى " ، على عكس شريط كراب ، لا يمكن إدخاله بموضوعية فى الواقع الزمكاني للمسرحية إلا اذا أعد المشاهد ليتخيل أن السيد العجوز تقتنى فى حجرتها على سبيل المثال نظام تسجيل مزود بكمبيوتر ومبرمج من قبل ويتم التحكم فيه عن طريق الصوت من على بعد ولكن المشاهد لا يحتاج أن يصدق هذا فالمشاهد يفترض بطبيعته أن الصوت المسجل هو صوت خفى مثل ذلك الذى نجده فى الأفلام حيث يستطيع المشاهد أن يسمع أفكار الشخصية أو يسطلع على جانب آخر من الشخصية جانب من وقت ومكان غير وقت ومكان المسرحية .

وعلى هذا ، نجد الصوت الخفى فى كلتا هاتين المسرحيتين " جنه السينما " و " روكبى " فالمشاهد فى سياق مشاهدته وسماعه للمسرحية الحية يسمع صوتاً وهذا الصوت مسجل ولأنه مسجل فانه مسيطر أى أن له ما يسمى بالحضور القوى أو أنه يتميز بالقرب الشديد للميكروفون ولهذا يبدو مسيطر وشديد القرب من المشاهد فاضعف الهمسات فى نهايه مسرحية " روكبى " يمكن ان تملأ كل المسرح ، والمشاهد يعرف ان الصوت هو صوت احد الشخصيات فى المسرحية ولكن هذه الشخصية قد أبعدت بطريقه ما من قصة المسرحية والمصدر المادى للصوت غير مرئى فربما جاء الصوت من بين المشاهدين أو أتى من خلفهم كما ان المصدر الخيالى للصوت لا يتضح فى الحال وقد يبقى غامضاً . ولذا يقول شيون عن الصوت الخفى انه يزحف فوق الشاشه. وبالمثل يمكن ان نقول ان الصوت الخفى فى المسرح الحى يسبح فى الهواء ، فى مسرح الأحداث ، كشبح للشخصيه أو كروحها المتحرره أو كأفكارها وذلك ان الصوت الخفى لا يكون داخل القصة تماماً أو خارجها تماماً بل انه داخلها وخارجها انه يخلق بين الطرفين . والصوت فى مسرحيتى " جنه السينما " و " روكبى " هو صوت الشخصية الرئيسية وفى كلتا المسرحيتين يبدو أنه بشاهد المسرحية من الخارج كالمشاهد . وتقول "مارى آن دون" عن الصوت الخفى فى السينما

إن الصوت الخفى كشكل من أشكال الخطاب المباشر يتحدث للمشاهد دون وسيط متجنباً الشخصيات ومحدثاً نوعاً من التواصل بينه وبين المشاهد - فكلاهما على دراية وبهذا يستطيعان تقييم الحدث . وقدره الصوت على تفسير الحدث واطفءاره حقيقة يأتى بالتحديد من عدم تركيز الصوت وعدم تقيده بشخصية معينة . وبالمثل نجد أن الصوت الخفى فى المسرح يعين الحدود بين المشهد والمشاهد فالمشاهد يدرك الصوت الخفى على أنه تعليق ، على أنه مناجاة داخلية ، على أنه عملية يعرفها جيداً كعملية التفكير ذاتها .

وفى عبارة أخرى ، يتقبل المشاهد الصوت الخفى كأنه راوى ليس على دراية تامة ولا يتميز بموضوعية كاملة إلا أنه منفصل عن قصته والصوت الخفى بهذا مثل القص فى الرواية فالقص سواء كان على لسان المتكلم أو الغائب يجذب المشاهد إلى مشاركته أفكاره ويحرك مشاهدته عبر الوقت والمكان وفى داخل وخارج أفكار شخصيات القصة . إن الراوى يتميز بالذاتية والمشاهد يُستدرج إلى هذه الذاتيه ومثل قارىء الرواية فإن المشاهد فى سياق سماعه للصوت الخفى يتفاعل مع المسرحية إلى حد ما من خلال عقل الشخصية صاحبة الصوت وكذلك فإن المشاهد مثل قارىء الرواية يتوحد مع الراوى ، مع ناسج الحكاية ، مع الابنة فى " جنه السينما " أو المرأة المعجوز فى " روكبى " .

وهذه العملية تنجح جزئياً بسبب تقاليد الرواية والسينما فهذا التقليد ينتقل منالرواية والسينما إلى المسرح الحى فالمشاهد قد قرأ حكايات الشخصيات فى الكتب وسمعها فى السينما وهو بذلك يتكيف مع هذه الحكايات لو شاهدها فى المسرح وقد استخدم بيكيت ودوراس افتراضات قراء الروايات ومشاهدة السينما وبالأخص مشاهدة السينما . إن بيكيت ودوراس روائيـان وصانعا أفلام فى آن واحد فقد كتب كلاهما العديد من الروايات واخراج بيكيت للسينما " الفيلم " وللفيديو " Eh Joe اما دوراس فقد اخرجت على الأقل ستة عشر فيلماً .

ونخلص فى النهاية إلى أنه نتيجة لأن هذا التقليد السينمائى لا يكون داخل القصة ولا خارجها ، ولأنه مسجل ، ولأن مصدره المادى غير واضح ولا مصدره المرجعى ، ولأنه منفصل ، فإن هذا الصوت الخفى المنبعث من الخارج يعيد تشكيل ساحه العرض المسرحى فهو يقرر ساحه العرض التى يتقاسمها الجميع برأيه المحلق ومثل تقليد

الصمت يربط بين المشاهد والممثل فى خبره مشتركه يتقاسمها الجميع . وحيث ان المسرح حدث حى يتفاعل فيه المشاهد والممثل فإن الصوت الخفى - علاوة على ما سبق - يلعب دوراً كبيراً فى هذا التفاعل والذي يعد جوهر اى حدث مسرحى . ان المشاهدين والممثلين على قدم المساواه يستمعون ويتفاعلون مع هذا الصوت . والصوت الخفى فى هذه الوظيفة يشبه الموسيقى التى تنزع إلى " ... اجتذاب استقبال المشاهد بوجه عام " كما ترى سيجفرايد كراكر . ومثل الكورس اليونانى الغير مرئى يلعب الصوت الخفى دور الوسيط بين المشاهد والعرض فهو جزئياً احد المشاهدين وجزئياً احد الشخصيات ونبرة هذا الصوت اوموسيقيته تتساوى فى الاهميه مع المعنى الذى يدلى به كما هو الحال فى الكورس اليونانى وتصف مارى - كلير روبارز - ولومير الصوت الخفى فى احد أفلام دوراس يدعى " اغنيه الهند " على انه " يتأرجح بين المعنى والموسيقى " وقد ورد هذا فى مقالتها المعنونه " الصوت المنفصل " وبهذا نجد ان الصوت الخفى فى " جنة السينما " و " روكى " صوتاً أيقاعياً غنائياً .

إننى اتحدث هنا عن " جنة السينما " و " روكى " كأنهما أول قفرتان فى المنطقه المسرحية الجديده او كأنهما قاطعا الطريق الذى يربط بين التقاليد المسرحية والسينمائية. فى الحقيقة ان الفصل السينمائى للصوت المسجل عن الحدث قد أتى بالفعل إلى نهايته الحتميه فى المسرح فى اغنيه الهند " لدوراس " ففى هذه المسرحية/الرواية / الفيلم التى نشرت عام ١٩٧٣ رأت دوراس ان كل الحوار يجب ان يسجل وقام بالرد فى اغنيه الهند شخصيات لم تظهر كشخصيات حيه ولكن قصتهم شديده الاتصال بقصة الشخصيات الحيه وحتى الشخصية الرئيسيه فى المسرحية كانت بمعنى من المعانى منفصله للمشاهد قد يفهم أنها بالفعل ماتت اى أننا نخلص إلى ان الصوت المسجل المنفصل فى " اغنيه الهند " يعد الاساس البنائى لكل المسرحية .

١٩- متعدد وعملي :

الفضاء المسرحي في الرجل الفيل

فييرا جي جي

لقد أتاحت التقاليد المسرحية لساحة العرض قدره متميزه على تقديم اى خلفيه للمشاهد (بما فيها ساحة العرض نفسها) داخل او خارج هذا العالم . علاوه على ان خشبه المسرح يمكن ان تقسم إلى مناطق او ساحات عديده بخلفيات مختلفه تعرض واحده تلو الأخرى او تعرض فى آن واحد ومن خلال هذا التقيم يمدنا المسرح الحى بتظير مادی لتقييم الصوت التأليفى الواحد لأصوات الشخصيات العديده فى المسرحية وهكذا يمكن للمسرح الحى ان يقدم لنا رؤيه متعدده مقتعه جداً وبارعه جداً من خلال التفاعل بين هذه الانواع من الرؤى المتغيره - المرتبه والشفويه . وعلاوه على ذلك يمكن استخدام المشاهد الطبيعيه المختلفه على خشبه المسرح والاصوات المتعدده لتقدم لنا انواع ومستويات مختلفه من الواقع وهكذا يبدو المسرح قادراً على تقديم كل من الحقيقه والوهم فى سياق تعامله مع هذه الثنائيه التى طالما ارهقت ثقافتنا على الاقل منذ ان صاغ أفلاطون هذه القضيه فى قصته الرمزيه الكهف .

وهذا الحيز الذى منيت به ساحة العرض لم يلق الاهتمام المناسب من النقاد ويرجع هذا فى بعض أجزائه إلى ان هذا الحيز يبدو من الوهلة الاولى بديهى إلى حد كبير . فالمشاهد يرى الواقع امامه : اناس احياء يتجولون على المسرح ويستخدمون اشياء عاديه ويجلسون على مقاعد عاديه ويؤدون حركات بشرية عاديه وبالرغم من ذلك فان المشاهد يدرك أنه أمام واقع مزدوج حتى حين يكون هناك خلفيه واحده فقط على المسرح فهؤلاء الناس ممثلون وهذه الملابس أزياء وقطع الأثاث ديكورات وهذه الأفعال التى تبدو تلقائيه هى مجرد محاكاة فما هو قائم امام المشاهد ليس الحياه ولكن بالاحرى صوره للحياه . ان المسرح يمدنا بخبره " واقعيه " كما عبرت عنها سوزانا لانجر وهو ما تمدنا به كل أشكال الفن الاخرى .

ان كل شكل فنى ، على حد قول لانجر - " يقْدَم مباشره للادراك الحسى ومع ذلك

يتجاوز نفسه ، فهو مظهر خارجي ولكنه يتهم بالواقعيه " ولا نستطيع ان ننصف قول لانجر هنا ولكنه دل على وجهه نظرها حين استخدمت في سياق توضيح فكرتها مصطلحات مثل " الشفانيه " و " الروح الخالصة " . وبعد تعريف الفن على هذا النحو، انتهت لانجر إلى ان رغبه المشاهد في اخذ ما يراه على خشبه المسرح على انه واقع بعد خطأ فادح .

وفي النهايه الأخرى نجد أن علم الجمال البرختي يتضمن تأكيداً على اعتبار الحدث المسرحي عَرَضِي : أي انه مثل اداء السيرك يتيح نفس الواقع ونفس المحيط الذي يشغله الجمهور . أن برخت في الحقيقه يصير على استخدام عدد من التقنيات التي صممت لتتمتع مشاهد المسرحية من الاندماج في خلم وهمي رائع ، من تقبل " المظهر الخارجي" .

وبين هاتين النهايتين : الحاله الفعلية للانجر واختبار الواقع لبرخت يأسس المحلل النفسي د . و . وينكوت D. W. Winnicott . حققت نظري آخر يوصف بأنه " منطقه انتقاليه " تشغلها الأعمال الفنية التي يكون فيها الواقع خارج نطاق الموضوع أي ان الواقع يتم تجمينه وبالتالي لا تثار القضية ابداً .

ولكن احداً من أصحاب هذه النظريات لم يستطيع التحكم في ردود فعل المشاهد الفعلية وبالرغم من سخرية " لانجر و " المنطقه الانتقاليه " التي صاغها وينكوت فان الناس يحضرون إلى المسرح اهتماماتهم الواقعيه فهم يسعدون أكثر بمشاهده برتون تايلور في " سير ذاتيه " بسبب تشابهه مفترض بين ما يحدث على المسرح وسير النجوم الواقعيه . وبالرغم من انتقادات برخت لجشع السيده كريدج وتواطؤها مع الحرب كمصدر للربح فإن المشاهد يتعاطف مع معاناه الشخصيه لفقدان اولادها .

أي أننا في الواقع الفعلية نجد تدرج في استجابات المشاهد يمكن ترتيبه على شيء متصل . فأحياناً ننسخ خشبه المسرح " واقع " كتيب محدود جامد وأحياناً أخرى ترفع المشاهد خارج المألوف ليقترّب من عالم الروح الخالصة وهي بهذا تحقق لنا أكثر رغباتنا جمالاً وروعاً وفي الغالب يحلق المشاهد ويتأرجح بين التعطيل الارادي لعدم التصديق والمراجعته التقديريه الواعيّه الذاتيه للواقع .

وهذه الحاله العقلية من التأرجح تعتمد على الحاله النفسيه للمشاهد الفرد إلى حد

بعيد ومع ذلك فهي تعتمد أيضاً على المهارة التي يؤثر بها الكاتب المسرحي والمخرج في مشاهدته . وهذه المقالة جاءت كي توضح كيف ان هذا التأثير يمكن ان ينتج من الاستغلال الفعال لساحة العرض المسرحية متخذةً من " الرجل الفيل " لبرنارد بومرانس وهي مسرحية فاقت في ابداعيتها العادة مثالا على هذا .

ان فعاله " الرجل الفيل " تنبع في بعض جوانبها من اندماج المشاهد النشط بالضرورة في الخلق الإبداعي للحالة الواقعية وفي جوانب أخرى من استيعاد المشاهد لشعوره بالواقع . فالمسرحية ذاتها تجبر المشاهد على ان يتذكر ان جون ميريك ، بطل المسرحية ، كان إنسانا حقيقيا وبالفعل كانت المسرحية ستطرح جانباً على أساس أنها أمر لا يصدقه العقل ولم يكن أحداً ليهتم بها لو أن المشاهد لم ينوه ان هذا الرجل كان فعلاً رجلاً عادياً .

إن أول فكره يأخذها المشاهد عن الممثل الذي يقوم بدور ميريك إنه فيزيائي قام ترفيز بفحصه بعد أن وجده يقوم بحركات غريبه وقد شرع في القاء محاضره عنه وفي خلال المحاضره تعرض بعض الصور لميريك الحقيقي اذ يسقط الضوء على التفاصيل المربعه القويه : " فمن الحاجب تظهر كتله عظم ضخمة ككتله مخروطيه من السكر ... ومن الفك العلوي تظهر كتله عظمية أخرى ... كشجرة قرنفل جُذت وقد اثر هذا على الشقه العلويه فقلبها ظهراً لبطن وحول الفم إلى فتحه واسعه يسيل منها اللعاب ... " وقس على هذا . وفي هذه الاثناء يظهر الشاب الضخم الذي يلعب دور ميريك مرتدياً مئزر ويغمره ضوء يجعله يتلوى حتى يتحول تدريجياً لوضع شعره على نحو بشع كي يمدنا بتصوير مادي لما وصف من تشوهات . ومن الاساسيات هنا من اجل خلق الحاله الواقعيه ألا يشبه أو يحاكي مظهر الممثل ترفيز ولكن الصفات الجسميه الحقيقيه للممثل كضخامته تساهم بنشاط في تأكيد التشابه مما يساعد المشاهد في تخيل الشخصيه الواقعيه او الشخصيه الوهميه التي تتطلبها المسرحيه .

لقد اكد العديد من النقاد المسرحيين فعاله هذه اللحظه فعلى سبيل المثال اشار " والتركر " احد نقاد جريده " نيو يورك تايمز " إلى " انزلاق المسرح الحريري " ولكن هذه الاستعاره الماديه اكثر من حيله ماهر لتجنب المشكله الحرجه الخاصه بالعرض المسرحي . ان تحويل " الواقع " إلى " شبيه واقعي " يعد استخداماً ابداعياً لقدره المسرح والتحويل

المادى هنا يشبه فكره المسرحية الاعم : التحويلات المعاوذه والاضطرابات بين ما يرى كواقع وما يرى كوهم .

وفى مشهد المحاضر (المشهد الثالث) تُقدم الفكره بنجاح على المسرح من خلال التشكيل الدقيق لحشبه المسرح على شكل ثلاث مساحات ماديه منفصله وهذه المساحات الثلاث ربما تفهم على انها تمثيل للحالات المسرحية الثلاث للخبره : العُرضيه التمثيليه (والتي تتطابق تقريباً مع " المرحلة الانتقاليه " لونكتون) والفعليه . ففى احد جوانب المسرح توجد محاضرته تريفز والتي تعرض صور جون ميريك الحقيقى والتي تحول المشاهد كمراقب فى كلييه طبيبه وبهذا يمثل هذا الجزء من المسرح الواقع العرضى البرختى اذ ان تريفز المحاضر يهيمن على الساحة ويقدم هذا النوع من التفكير "الواقعى" . ان عدم تريفز فى معاملته ميريك كأى شىء اكثر من كونه موضوع علمى يفسد علاقته به كما يفسد عليه راحه ضميره وعلى هذا نجد ان هذا الجزء الذى يشغله تريفز من المسرح يتميز بالشكيه والعلميه وتهيمن عليه التبره العرضيه .

وفى هذه الاثناء يشغل جزء اخر من المسرح وهو تحول الممثل إلى ميريك الوحش والذى يدفع المشاهد إلى المشاركه بخياله والتماشى مع هذا التشابه الذى صنعتته تشوهات جسم وضوت الممثل فهم يتفاضون عن الاختلافات بين هذا الصوت المصرصر والذراع الملتوى والوضع الغريب وبين التشوهات الغريبه التى وصفها تريفز من قبل وهم بهذا يساعدون حركه الممثل من الواقع إلى " الشبه " واضعين فى أذهانهم " كمالو " المطلوبه من اجل التعطيل الارادى لعدم التصديق .

وفى الجزء الثالث من خشبه المسرح ، فى المؤخره يجلس عازف الفيولونسيل الذى يعزف الموسيقى بين المشاهد فى زيه الرسمى . والموسيقى هنا لا تكون مجرد خلفيه ولكنها المنطقه الثالثه الأكثر " شغافيه " منطقته الشاعر والجمال التى جات لتقابل الرعب الذى تقدمه المسرحية . ولأن الموسيقى اكثر انواع الفن تجريداً حيث انها ترتبط بأى هدف مادى (فالعازف برباط عنقه وسترته الحظافيه لا يشبه من قريب او من بعيد واقعيه الاصوات) فانا نعيش الان فى عالم الموسيقى " الذى يفوق الوصف " فى عالم

المسرح الوهمى التمثيلى ، فى العالم الواقعى العرضى فى قاعه المحاضره ، كل فى آن واحد .

ويصبح استحاله فصل " الواقع " عن " الوهم " موضوع المسرحية على مستويات عده تشبه تقسيم خشبه المسرح إلى اجزاء ، ماديه مختلفه فموضوع الجزء الاول من المسرحية هو التغلب على الاشمزاز الذى يشيره ميريك فى نفوس من يرونه . لقد قادتنا المسرحية إلى اعتبار مظهر هذا الرجل وهماً بينما الرجل الداخلى الذى لا نراه هو الواقع وهذا الوضع يؤكد فى الواقع بوضوح الطبيب تريفز الذى اختار احدى الممثلات لتقوم بدور رفيقه اجتماعيه تقوم بزياره ميريك فى المستشفى ويشرح تريفز للممثل سبب اختيارها بانها " ستستطيع الجلد فقد تم تدريبها على اخفا مشاعرها الحقيقيه والتظاهر بأخرى " فالحقيقه هنا تُعرف بوضوح على انها الواقع الداخلى للممثل وهذه الفكره ذاتها قد اعيد تعريزها حين قال ميريك فى مقابلته مع السيده كندل " اذن فلا بد ان تعرضي نفسك من اجل الكسب مثلى " حين عرف انها مثله ولكنها تصحح ما ذهب إليه فتقول " ليست نفسى " فتلك وهم اما هذه فنفسى " ولكن هذه النفس ايضاً لا تستطيع ان تكون تلقائيه دون خداع فقد رأى المشاهد الممثل هـ تستعد بالطبيعه التى ستحي بها ميريك فقبل لقائهما الاول معه تتدرب على قول " اننى سعيدة بالتعرف عليك يا استاذ ميريك " بارع طرق مختلفه وفى وقت لاحق تؤكد كندل مره اخرى ان ما تصطنعه هو حقيقتها وذلك حينما تسأل تريفز عن وظيفه ادوات التجميل الكثيره التى اهديت لميريك فقالت انها " ديكورات ليصنع بها نفسه مثلاً اصنع نفسى " .

ومثلاً يوجد هذا التناقض المرئى بين الممثل الوسيم وميريك الوحش يوجد تناقض فكرى مثل التناقض بين السيده كندل الصديقه المخلصه والسيد كندل الممثل التى تضطلع بمسئولية الرحمة ، بين ميريك الرجل الطبيعى وميريك الوحش الذى استأنسه المجتمع ، بين ميريك الذى يغمره معروف تريفز وكرم المجتمع وميريك سجين فضيله العصر الفيكتوري وشهوانيته ، بين تمثال ميريك للقس فيليب قس الكاتدرائيه كعمل فنى وكزييف لطموحاته الروحيه ، بين حياه تريفز كطبيب محسن وحياه كسجان راضٍ عما يفعله وقد ظهرت كل هذه الجوانب فى المسرحية فى ان واحد وتلقاها المشاهد جميعاً بالشك .

لقد احبطنى عدد من التعليقات النقدية والتي انكرت على المسرحية هذه التناقضات بصحتها فى حقيقته بديهية أو أخرى متجاهلة بهذا تصف المسرحية . وهكذا نستطيع ان نقرأ (ويعد هذا غوذجياً) أن المسرحية كحاكية رمزية جذابة عن الرجل الطبيعى الذى استبدل طهارته وجماله بحماية وسجن المجتمع ... ومرة أخرى يدرك تريفز أن روح مريضه الطلقة الحرة قد انفحقت تدريجياً . فالرجل الفيل يفقد تدريجياً حيويته المثيرة التى تميز بها فى البداية . وتتحول طاقته حين يمرض إلى إنهاء لوحة الكنييسة فالسيد بومرانس يرى فى الفن بديلاً للسمو الطبيعى الذى فقدناه فى المعيشة . وكما نسلم بأن هناك ما يؤيد هذه المعانى الضمنية فى المسرحية فإنا نسلم بأن هناك أيضاً ما يؤيد المعانى الضمنية المضادة .

وميريك الذى لم يجد الحماية من تريفز ومجتمع لندن سوف يعاجله الموت فى مدة أقصر وبصورة أكثر بؤساً وهكذا فإن الروح " الطلقة الحرة " والتى اشرنا إليها من قبل تعد تعبيراً رقيقاً للنقاد الذى نسى الذل الذى تعرض له ميريك فى المشهد الرابع حين يحتال عليه مدرسه وينبذه كاستثمار ردىء وهو أمر مهين للغاية حتى بالنسبة لاستعراض الشواذ من القوس البلجيكيه وسوف نرى كذلك أن لوحة الكنييسة تحمل أيضاً معانى متناقضة والتى ستتضح بدقه فى النصف الثانى من المسرحية .

إننا حقاً لا نفقد احساسنا بسجن ميريك فى ذلك الجزء من المسرح الذى صمم على أنه مستشفى بالرغم من أن تريفز يحث ميريك على أن يسميه " بيت " ونرى تريفز يحبس ميريك بدقه فى الحمام وهو يعلمه أن يقول " توضع القواعد لمصلحتنا " . وفى احدى زيارات السيده كندل لميريك تحضر معها بساطاً وسله حتى يمكنها التظاهر بأنهما نزهه خارج المنزل ولكنهما يبسطان الفراش على الأرض الخشبية وهذا " التظاهر " جاء عن قصد ليعزز الاغتراب البرختى . ومن الفنيات البراختيه التى تم استخدامها فى المسرحية تقسيم المسرحية إلى مشاهد عديده قصيره كل بعنوانه ، واستخدام الممثلين فى أدوار متعدده والعودة للملحه للواقع . وعلى فترات متساويه كان تكرر مشهد المحاضرة فى سلسلة الحلم الذى تقلب فيه الأوضاع فيصبح ترقيز هو الشخص موضع الدراسه وليس ميريك وهكذا نجد أنفسنا مره أخرى أمام الشك فى القيم التى تقيّمها المسرحية كما أن إحساسنا " بالحقيقة " و " الوهم " قد تعطل مره أخرى . إن احد أكثر مشاهد

الحب دفناً على أيما مسرح مضى هو ذلك المشهد بين بيريك والسيدة كندل وذلك بسبب التداخل المعقد للمستويات التي تقيمها المسرحية . إن أحد المشاهدين الآن قد هيىء تماماً لخلق الوحش الخيالي ومع ذلك فقد أسره جمال الممثلة الحقيقية التي "تلعب دور" مثله حقيقية وهكذا تقبل كارول شيللى تماماً على أنها السيدة كندل على المستوى العرضى ولكنها فى هذه اللحظة تبدأ ببطء شديد فى التعرى فتتوقف عن "لعبه الدور" الذى تميز كما اوضحت لنا الشخصية من قبل بضبط النفس والتحكم فى المشاعر والتظاهر وحين تُسقط ملابسها تبدو وكأنها تسقط حصونها ويصبح وجهها الآن فى حاجة إلى نوع آخر من الجمال وحينما تدبر ظهرها للمشاهدين فإنها تجبرهم (مره اخرى) على تخيل جمالها وفى هذه الأوتة يتخيل المشاهد تحولها من الصورة التي كانت عليها من قبل إلى صورتها الخيالية حيث تتبنى تعالىى ميريك وحين يتدخل تريفز الذى تعوزه اللباقة والخيال ويقطع هذه اللحظة فإن شفافيه عالم المثل ذاتها تبدو وكأنها تتحطم . ويرجع نجاح هذه اللحظة المسرحية المتميزه بفاعليتها فى بعض جوانبه إلى إتقان الترابط بين الشخصيات الثلاث والمستويات المختلفه للخبره المسرحية .

والوقوف على هذه المعانى الغامضه يضعنا بالضبط حيث يمكن ان تضعنا التقسيمات المختلفه لساحه العرض المسرحية بمفردها فى الغالب . فنحن مدعوون ان نرى العالم بأسره كتنزييف فاضل لطموحاتنا . وفى الوقت نفسه حين ندخل نحن المشاهدين فى عالم المسرحية بخيالنا فاننا نتقبل "الجنه" الوهميه التي يخلقها ميريك وكندل بينهما من لحظه لآخرى .

لقد تعرضت المسرحية مره اخرى لفكره العلاقه الغامضه بين الواقع والوهم فى نموذج الكتيسه الذى يظهر فى النصف الثانى من المسرحية . ومثل ظهور ميريك للمره الاولى فى غمره الضوء حين حوّل الممثل نفسه إلى الشخصية فإن هذا النموذج يظهر فى مكان يختلف بصره محسوسه عما يحيط به . فهو يظهر فى الجزء الامامى من خشبه المسرح يغمره ما ينبعث منه من ضوء ويبدو فى الغالب وكأنه يحاول تجسيد وجهه نظر لآخر فى طبيعه العمل الفنى فهو يؤكد على كونه اكثر من مجرد موضوع مادى مقدم للإدراك اذ يتجاوز نفسه ليصل إلى الشفافيه والروح الخالصة وفى الوقت نفسه يظهر بوضوح متساو عدم اكتمال هذا النموذج الغريب كتعبير عما أراد ميريك توضيحه .

وفى خلال النصف الثانى من المسرحية يبنى ميريك ببطء وبصبر تمثال القس فيليب
قس الكاتدرائية على المسرح ويذكر يومرانس فى استهلاله للمسرحية " اعتقد ان بناء
نموذج للكنيسة بشكل نوعاً من الاستعاره الرئيسيه وتحديد شروط البناء ومكانه يمثل
احداث المسرحية " لقد وضع يومرانس اهميه هذا النموذج فى الحوار التالى :

السيدة كندل : انظر " فريدى " انظر تمثال القس فيليب

تسريفز: لقد رأيته إنه رائع

ميريك : لقد صنعته بيد واحد فقط وكلهم يشهدون

السيدة كندل : انك لفنان يا ميريك انك فعلا فنان

ميريك : لم ابدأ فى البناء أولاً . فلا يصلح البناء قبل ان أعرف من هو
القس فيليب فى الواقع فهو ليس حجر ومعدن وزجاج ولكنه رمز للسمو الذى ارتفع
لأعلى وأعلى من الوحل ولذلك قمت بمحاكاة تقليده ولكننى وجدت حتى فى هذا
سعاده قصوى يا مدام كندل .

ولو يقبل المشاهد نموذج الكاتدرائية على انه " رمز للسمو " اكثر من كونه دمية
قضى ميريك بنائها الوقت فانه سيرى ميريك بصفاته " الشفافه " و " الفاضله " كفنان
اكثر منه وحش ولكننى تعمدت ألا استكمل الحوار السابق ولنقرأ الآن بقيته :

تسريفز: لقد عبرت عن تفكيرك بصورة رائعة يا جون فأفلاطون يعتقد ان
كل هذا العالم وهم وان الفنانين يبدعون اوهاماً لأوهام الحقيقه

ميريك : تعنى اننا جميعاً مجرد تقليد ! تقليد لاشياء أصلية

تسريفز: اجل

ميريك : ومن قام بهذا التقليد

تسريفز: الاله . خالق الكون المادى .

ويعلق ميريك على عمله فيقول " كان لابد ان يستخدم كلتا يديه أليس كذلك ؟
وتشير هذه العبارة اصداً منطقيه واسعه اذ يبدو ان ميريك هنا لا يسخر فقط من جور

دائه الغريب ولكن أيضاً من اعمال الظلم الأخرى فى عالم الاله وهو ذلك العالم الذى كان متحسماً له من قبل كما يظهر على سبيل المثال فى اعتراضاته على اطلاق النار على الحارس فى المستشفى لتطلعه إليه ولذلك فاننا نستطيع ان نرى من خلال سخرية ميريك من أعمال الاله وخلقه كرجل " بيد واحده " نستطيع ان نرى هذا النموذج " كبناء ساخر صنعه رجل ساخر " كما عبر عنه بوضوح احد النقاد .

ان بناء الكاتدرائية على المسرح تقلل من التباسات المسرحية ذات الصدى اذ كانت جميلة وبالرغم من ذلك غير مكتمله بصورة غريبة كرمز لطموحات ميريك . ان القليل من النقاد المسرحيين البارعين وعلى رأسهم والتر كير Walter Kerr وجيرالد ويلز Ge-rald Weales قد حاولوا دراسة مدى ارتفاع المسرحية من الثنائيات المقامة خشبه المسرح فقد اوضح كران ان " المسرح يثبت نفسه هنا فهو يؤكد على قوه ايعاء " وان " الحياة و المسرح - النظرة الواقعيه للأشياء والنظرة الأكثر عمقاً لها يتم فحصها ورطها للنقاش " وبالرغم من ذلك فان معظم الكتابات النقدية اما اغفلت هذه القضية او تحدثت عن " الفن المسرحي التقليدى " فى المسرحية .

وبالرغم من ذلك فاننى اسلم بان الجزء الأكبر من فعاليه المسرحية قد نتج عن استخدام الكاتب والمخرج المبدع والذي اوشك ان يكون خارقاً للعاده للامكانات المتضمنه فى خشبه المسرح انهما لم يقفا عند الاستغلال الرائع لامكانات خشبه المسرح ولكنهما تطرقا إلى استغلال العلاقة بين خشبه المسرح والمشاهد والمحيط المسرحي وقد ادى هذا كله لنتائج رائعه .

ولو أننا نوسع من نظرتنا لنشمل البيئه المسرحية بأسرها فسوف نصل كما سبق إلى مناقشه البديهه التى لم توصف تضميناتها بتفصيل بعد . وبإيجاز ، ان خشبه المسرح توجد لكى يحمق فيها المشاهد - دون اضطراب - وهى تضرب " للطبيعه امثله من خلال المرأة " ومن بين المزايا الأخرى التى تتاح للمشاهده فى المسرح تمتعه عن طريق التخيل بالاحداث الواقعيه على المسرح علاوه على ذلك يشعر المشاهد فى الغالب بالتعزيز والاستمتاع لشعوره بالتميز (فهو ينعم بالنفوذ وهو يجلس فى راحه فى ضوء خافت بينما يعرض الممثلون انفسهم حيث يُشاهدون ويُقدّون)

وتطلع المشاهد للعرض يرتبط بحاجة انسانيه اساسيه تبدو فى الغالب واضحه ويزيدها وضوحاً تحليل فريد لنزعه لكشف (الرغبة فى النظر ، نظره الاقتضاحيه) ودراسه لـ Lacan ("ل بعد المرآه ") فخشبته المسرح الكاشفه تعكس صورته المراهق من خلال انعكاس المرآه ومن خلال الانعكاس المسمى الذى يتلقاه الابن من امه ولذا يمكننا ان نقول ، بإيجاز ان خشبه المسرح قد مشاهدتها بنوع من الامومه حيث تعكس لهم صورته ربما تنال اعجابهم وربما لاتناله لكنها تعمد إلى زياده رضاهم او فهمهم لانفسهم ولهذا العالم .

والصوره التى تعكسها المرآه فى هذه المسرحية لرجل يبدو كالوحش وكون هذه الصوره امرأ رئيسياً فى المسرحية لا يبدو مثيراً للدهشه ففى لقاء ميريك مع السيده كندل لم يبدأ التودد لها إلا حينما تحدث عن استخدام روميو للمرآه ويرى ميريك أن روميو لا يجب جولييت لانه استخدم مرآه ليرى ما اذا كانت قد ماتت :

ميريك : هل اختبر نيضها ؟ هل احضر الطبيب ؟ هل تأكد ؟ لابل قتل نفسه . خذعه الوهم لأنه لا يعبأ بها فهو فقط يعبأ بنفسه . لو اننسى كنت روميو لا نصرفنا معاً .

السيد كندل : وحينئذ لن يكون هناك مسرحية ياسيد ميريك .

ميريك : وهل يجب ان تكون هناك مسرحية اذا كان لا يحبها . النظر فى المرآه وعدم رؤيه شىء . . هذا ليس بحب . انه مجرد خداع وحين انتهى الخداع كان لابد ان يقتل نفسه .

ان الرجل القيل يرى ان النظر فى المرآه لن يعكس شيئاً لأن المرآه تعكس فقط النفس الظاهره ليست النفس العاشقة او غيرها . وتُطور المسرحية هذه النظرة فى المشهد الثانى وهو عبارة عن سلسله من الخطب يلقيها زائر ميريك اذ يتحدث كل فرد بدوره عن سبب تماثله مع الرجل القيل موضحاً جانباً او اكثر يتشابه فيه الرجل القيل معهم اى انهم نظروا إليه على انه مجرد صورته مرآه لهذه الجوانب التى يتشابه فيها معهم والتى يرغبون فى تعريضها عن طريق كبش الفداء . هذا الذى يحاكى المسيح فى صبره وإيمانه .

وقد عبرت روس حارسه القلبيه عن ذلك :

لقد جاء الامراء والسيدات لبرونك . سألت نفسي لماذا ؟ فالشكل كما كان دائماً لم يتغير ربما يسعددهم ان يقارنوا انفسهم بك فهم لم يتغيروا ولكن هذا ما كان يحدث لولا تعاليك .

وبالطبع هذه النظرة القلبيه صادقه فى بعض جوانبها كما انها تصدق على المشاهد الذى اتى للمسرح مثلما يصدق على الزائرين المتأقنين على خشبه المسرح . وهؤلاء المشاهدون الذين يجهلون مصداقيه حديث روس عليهم والذين يرون انفسهم وقد " ارتقوا " بطهاره ميريك دون الشعور بالضيق من رضاهم عن انفسهم والذين يقتنعون ان قشال فيليب هو ببساطه تقليد للفضيله اختاروا ان يتجاهلو نصف المسرحيه وجدير بالذكر هنا ان اعتناق ميريك للدين يتناقض مع كل من الكثور جوم وتريفز اذ ان إحدى وجهتى النظر تحمل محل الأخرى فى الموضوع محل النقاش .

وكان لابد ان يسقط التمثال ليرمز إلى قشال ميريك فى طموحاته فهو أمر هام للمسرحيه اذ ربما يستنتج البعض ان بومرانس لا يرغب فى تطرق المشاهد إلى مثل هذه التضمينات . وفى مقابله جرت فى جريده نيويورك شرح بومرانس هدفه اذ قال " لو انك تكون قد خطوت خطوره فى الاتجاه الصحيح " ان المسرح " يعيد بعض الامور سريعه الزوال وشديده الخطوره كى تتواجد كل يوم - كالهياكل فى الحجره والخطيئه اين يمكن ان تكمن الخطيئه ان لم تكن تكمن فى تواطأ المشاهد مع الذين يناصرون ميريك .

وجدير بالذكر أن بومرانس يحاول خلق نوعاً من الانسجام او الاتفاق بين المشاهدين بحيث يماثلون جماعه من المصلين وكما تقول جانيت لارسوف " ان الكنيسه ، التى بُنى من خلال الاحداث الكامله لمسرحيه " الرجل القيل " كحكايه مسرحيه رمزيه قتل الوحده التى تنشأ بين مشاهدى المسرح " وهكذا يعكس نموذج الكنيسه على المسرح الكنيسه الاكبر والتى يمثل المشاهدون فى المسرح المتعبدین فيها وكان من دواعى الامتناع ان عرض انتاج نيويورك الاول من هذه المسرحيه فى كنيسه حقيقه هى كنيسه القس بيتر وبهذه الكنيسه قاعه استماع صغيره ولكنها رائعه تتميز بجو جمالى وروحى نافذ وتذكر لارسون ان " تمثلى فرقه برودواى اكثراً أيضاً ان التمثيل فى " الرجل القيل " يثائل اداء خدمه دينيه فهى تتطلب فى مشاهد معينه ان يسود المسرح سكوت المبهجلين " ولكن رساله هذه الكنيسه تظل غامضه فالسطر الاخير ترديد لمقوله المسيح " لقد تم الامر

ولكن ما هو الذى تم ؟ هل نتوجه نحو ميريك بشعور التيجيل الذى نتوجه به نحو
تضحية المسيح من اجل خدمه البشره . لقد ردد هذا السطر مدير المستشفى الدكتور
جوم فى سياق حديثه عن الخطاب الذى ارسله للصحف والذى يتحدث فيه عن موت
ميريك وكيف سيتم وهب الاموال التى تصدق بها الناس لاعاله ميريك فى المستشفى
وقد تم عن عمد حذف وتجاهل اشارات تريفز إلى صفات ميريك الانسانيه وهكذا نرى
الرجل القيل هنا فى المقام الأول كنتاج مسخر للعلاقات العامه ، ويرد هذا السطر " قد
تم الامر " كذلك على لسان ميريك حين ينهى قتال القس فيليب وفى اللحظه التى
ينطق ميريك فيها بهذا السطر نجد ان تريفز فى المساحه المجاوره من خشبه المسرح ينهار
لعدم قدرته على حل مشكلات " هذه البلده تجلسترا التى تخبره كل يوم من خلال
اساليب الحياة فيها انها تريد ان تموت " وقيل ان ينطق ميريك بسطره مباشره حين كان
يكمل قتاله كان تريفز يتحدث مع الاسقف فادلى حديثاً طويلاً عن فقر الطبقة الدنيا
وجشع الطبقة المتوسطة والعليا وانغماسهما فى الملذات ثم يقول تريفز للاسقف " ان ما
سيعجبك يا سيدى انه ¹ ميريك [يشعر بالامتنان الشديد لمنصره وانه شديد الشوق
للمساعدة وليس له اى مطالب او حقوق او آمال فالماضى فاسد والحاضر زائف والمستقبل
لا شىء وبالطبع لو اتنا نرى ميريك على انه رمز عزائى لقوه الايمان فاننا نراه أيضاً
على انه اضحية على مذبح الرمزيه ونفهم نقد تريفز للمجتمع الانجليزى على انه
يناقضى قول ميريك الصريح من اننى اؤمن بالجنه " (ص ٧٥)

وفى انتاج نيويورك الحديث للمسرحية لم ينتهى العرض بسطر جوم " لقد تم الامر
" فقد اضيف للعرض بعد هذا السطر مشهد أخير من الصمت . وبعد ان ينحنى
الممثلون للجمهور ، يحمل " المرضى " قتال فيليب إلى وسط مقدمه المسرح حيث
يبقى فى غمره ضوء كثيف تماماً مثلما يبقى التمثال فى المستشفى الاصيله فى لندن
حتى هذا اليوم) وحين يخرج المشاهدون من الكنيسه فإن ردود فعلهم تتأرجح بوضوح
بين التوقير والاستياء ويعبر جيروم ماكس Jerome Max عن مشاعره فى " صوت
القرية " Village Voice " الم يكن لدينا قدره كافيه على الاستنتاج " وارى ان
استياء جيروم ماكس والذى بلا شك يؤمن ان الاستياء نحو المسرحية قد تأصل داخله
فاصبح شعوره نحو المسرحية على نحو تام سيلقى الترحيب من يومرانس . ان استخدام

التقنيات العرضيه (حيث يتم تذكير المشاهد بما يراه وعدم التوقف عند التقبل (المحض له) هو أمر اساسى لهذه المسرحية التى تتميز بتقسيمها الدقيق لخشبة المسرح لمناطق مختلفه تتداخل مع بعضها البعض .

ومهما يكن شعور المشاهد عن " الرجل القيل " فإن شكاً لن ينتابه ان استخدم هذا العمل الشديد الدقه للبيئة المسرحية يضيف ما هو ليس بالقليل لفاعليته . وهكذا نجد أن يومرانس كالكثيرين غيره من كتاب المسرح المعاصرين والذين يمكن استخدام اعمالهم لتوضيح هذه النقطة قد وضع المشاهد فى عالم معقد يتداخل فيه الواقع والوهم. أى انهما مُزجا وأذيبا معاً (ففى هذا العالم يهجن الواقع والوهم ويعاد تهجينهما وكنتيجة لهذا يمكن ان نصدق ونعيد تقييم القصص الخياليه التى تحكى عن انتصار الروح البشريه على الرعب والقموض ومعاناتها على المستويات الماديه والمعنويه .

٢٠ - الفراغات المتعددة ، الحدث المتزامن والوهم

ستييفان ك. ارنولد

لقد اهتم المسرح التجريبي او مسرح الطليعه فى القرن العشرين اهتماماً رئيسياً بتغيير طبيعه العلاقة بين المشاهد والممثل . وارتبط تغيير التنظيمات المساحيه للمسرح ارتباطاً اساسياً بهذا الاصلاح ومن ذلك ان استغنى برخت وميرهولد عن اطار خشبة المسرح كى يحدا من خداع واقعيه الجدران الاربعه التقليديه وهما بذلك يتخليان بوضوح عن تقنيات الانتاج المسرحى ، ويعد ذلك تغيير التقسيم المسرحى حيث كان المسرح ينقسم إلى ساحه للاداء وساحه للمشاهده إلى ما هو ابعد من ذلك حيث لم تعد المسارح فى نظر الفلاس تراكيب هندسيه ثابتة فقد اخرج جروتووسكى Grotowski شكلاً مجازياً فريداً لكل انتاج من انتاجات مسرح المختبر البولندى ففى مسرحية " الدكتور فوستاس " يكون المشاهدون ضيوف فوستاس فى عشائه الختامى ويجلسون على مناضد طويله تدور حولها الاحداث وفى " المسرح الحى " يتحرك الممثلون بين المشاهدین وتنجول فرقه " سان فرانسيسكو للتمثيل الصامت " فى الحدائق العامه وينتقل " مسرح العرائس والخبز " من شارع إلى شارع أما " فرقه الاداء " فقد حولت مرأبها إلى بيئات مرنة متعددة المستويات تتيح للمشاهد حريه الحركه المطلوبه لانتاج مسرحيات مثل " ديانيسس فى ٦٩ " و " انياب الجريمه " اما " مسرح الاقعى " فقد استخدم المساحات البديله المجانيه لعرض مسرحية " فى مكان ما على المحيط الهادى " على الشاطئ . ومسرحية " أوتو " فى محطه بنزين .

وقد اطلق ريتشارد سكتيشنر Richard Schechner على تلك المسارح التى تستخدم " المساحات الغير مقسمه " مصطلح " المسرح البيئى " اما تيمائى ج وايلز Timothy J. Wiles فقد نظر لمثل هذه المسرحيات على انها مسرحيات أدانيه معتمداً فى نظريته هذه على العلاقة بين المشاهد والممثل من وجهه نظر الاسلوب التمثيلى ففى هذه المسرحيات يقف الممثلون موقف الشخصيات التقليديه ويخاطبون المشاهد مباشرة وذلك بدلاً من التحدث بلسان الشخصية كما فى التمثيل الستانيسلافسكى او التحرر من الشخصية كما فى المسرح البرختى .

لقد ظهر لأعمال المسرح المتدع في الفترة من خمسينات هذا القرن إلى سبعينياته عدداً من المقاصد المشتركة المتداخلة ومن هذه المقاصد :

(١) زيادة اندماج المشاهد في الحدث المسرحي اندماجاً جسدياً ، عقلياً / أو عاطفياً أو / نفسياً .

(٢) خلق خبره مسرحية لا يكون فيها المشاهدون متفرجين على عالم وهمي منفصل ولكن مشاركون في خبره مسرحية حاله تجري في المقام الأول في مكان ووقت حقيقين أكثر من كونهما المكان والوقت الخياليين للقصة .

(٣) انعاش حيوية المسرح .

ان التراكيب الهندسية الثابتة والتي تفضل الممثل والشاهد تخلق مساحات مادية محصنة قاماً مثلما تخلق المسرحيات المؤداء بالطرق التقليدية عالماً خاصاً يشاهده المتفرج ولكن لا يدخله أبداً . ولذا حاول العاملون في المسرح التجريبي تحطيم الطبيعة التحصينية للمسرح التقليدي وذلك من اجل دفع او حفز المشاهد لمشاركه أكثر حيوية في الحدث المسرحي وقد اوحى لهم بهذا رأى أرتود القائل بـ " محو خشبة المسرح " فهو يذكره ان مهاجمة احساس المشاهد من كل جانب هو السبب في تأييدنا للمشاهد الدوار والذي ينثر الجيشان العاطفي السمعي والمرئي على كل جمهور المشاهدین بدلاً من جعل خشبة المسرح وساحة المشاهدة عالمين كلٌ منفلق على نفسه دون ادنى اتصال ممكن " وكذلك كتب جروتسكى عن المواجهه النفسيه التي يشترك فيها المشاهد والممثل في عملية استبطان . أما الاتجاه الأكثر تشدداً للشكلين والذي يصرعاه جون كينج

فقد تحدث المشاهد على التوحد مع الایماءات السمعيه والمرئيه للمسرحية وجدير بالذكر ان المشاركة الماديه الحقيقيه للمشاهد تتراوح بين التمثيل كما في مسرحية " الاحداث " لآلان كابرو Allan Kapron والاشتراك في صنع العرائس والحيز كما في " مسرح العرائس والحيز "

وبينما تختلف طبيعه المشاركة الجماهيريه يتفق فناني المسرح عامه على افتراض مؤداه ان الاخراج المسرحي الخداع يعوق مشاركه الجماهير . لقد تطرق برونك نامارا Brooks Mcnamara والذي يكتب من منظور تاريخي إلى التجارب البيئيه

الطبيعية المبكرة لنيكولاي اكهلو بكاف ويلاتدنچ سلوف فى ثلاثينيات القرن التاسع عشر ولكنه انتهى الى انه " بالرغم من ان الطبيعى قد اسفرت عن بعض الاعمال البيئية الا ان الاتجاهات العاديه للطبيعى كانت قوه فعاله بصوره اقوى " كذلك أكد مهندس الديكور جبرى روجو Jerry Rojo فى تعريفه للمسرح البيئى على الطبيعه المضاده للوهميه فى الانتقال من ساحتين منفصلتين إلى ساحه واحده متوحده . " ان كل المشكلات الفنية نجد لها حلاً فى ضوء الادوات الواقعيه والمكان الواقعى والوقت الواقعى واضعين فى انفسنا قليلاً من الاعتبار لتلك الحلول التى تقترح خداعاً او تظاهراً او تقليداً " ٦

لقد استمر التجريب المساحى لحركه المسرح البيئى فى مسرحيتين حديثتين غير ان هاتين المسرحيتين لم تستخدما حديث الممثل على لسانه مباشرةً للجمهور اذ انهما يعودان إلى فكره المسرح القائم على تقديم عالم وهمى تسكنه شخصيات مجسمه بصوره متقنه رغم انهما يسعيان إلى زياده اندماج المشاهد وهكذا يتحقق العالم الوهمى بعمق اكبر مما فى المسرحيات التى تكتب لحشبه المسرح وذلك بسبب استخدام مساحات عرض متعدد ذات جدران اربعه حقيقيه نوعاً ما عن الجدران الثلاثه الخياليه.

لقد استخدمت " فيفو وصديقاتها " والتى كتبته ماريا ايرين فورترز (وعُرضت لأول مره عام ١٩٧٧) و " مكانك لم يعد معنا " والتى كتبها اين سيبا ستيان (وعرضت لأول مره عام ١٩٨٢) استخدمت هاتين المسرحيتين بيوت البطلات كساحات للعرض فمسرحية " فيفو وصديقاتها " تحتاج إلى ساحه عرض مركزيه وحجرات اضافيه عديده قريبه من هذه الساحه وفى كلتا المسرحيتين يتحرك المشاهد إلى مكان آخر كلما تغير المشهد وفى كلتا المسرحيتين تجرى الأحداث فى اكثر من مكان فى مكان واحد .

وبالرغم من ان كلتا المسرحيتين " مكانك لم يعد معنا " و " فيفو وصديقاتها " تتحرران القوه التى تنتج من علاقات النساء بعضهن ببعض الا ان كلتيهما تختلف اختلافاً جوهرياً فى البناء والاسلوب فقد استخدم اين سيبا ستيان الخيال المرئى البارع ذو التقنيه الرفيعه على طريقه فناني العروض المسرحية الآخرين فى كاليفورنيا أمثال الان فينران Alan Finneran ولورا فارابا Laura Farabough وجورج كوتس Goerge Coates أما ماريا ايرين فورترز فقد خلقت جواً من الطبيعىه التامه حتى ان

الناصرين والمعارضين على قدم المساواة قد يتعوز هذه الطبيعة " بالفتور " وبالرغم من ذلك فان كلتا المسرحيتين قد تشابهتا ليس فقط فى استخدام المساحات المتعدده والحدث المتزامن كى تخلق اكثر من ميدان تنكر فيه الخداع ولكن ايضاً فى الطريقه التى تتحكم بها طبيعه الحدث وعلاقات الشخصية فى العلاقه بين الممثل والمشهد .

وتتعقب مسرحية " مكانك لم يعد معنا " والتى كتبها الين سيبا ستيان رحله طفله سوداء فى المنزل الذى تسكنه مع جدتها فى بحثها عن ذاتها والمصالحه مع قيم جدتها وهذه الرحله هى رحله داخلية يرمز لها خلال المشاهد الخياليه التى تعرض فى حجرات المنزل المختلفه وهذه المشاهد تجمع بين طقوس الغزل والحوار الصيباني والحياة الفنيه خلف مطبخ الجده ونجد احلام الطفله فى مغنيات ومثلثات الاوبرا تبعتها عن الحقائق العلميه لرحلات السوق لشراء الكرنب ورحلات صيد الاسماك مع اصدقاء جدتها الكبار وشعر المشاهد بوجود الجده دائماً فى مصاحبتها للطفله خلال المسرحيه رغم ان الجده لا تظهر بالفعل حتى نهايه المسرحيه . ان صراع الطفله يأتى فى الصداره غير ان التحفيه الدائمه المتمثله فى صوت الجده المويخ والاصوات والروائح المنبعثه من المطبخ تلون باستمرار افعال الطفله . ان بحث الشخصية الرئيسيه الضمنى عن تخطى خوفها من ان تعيش وفقاً لما تراه صحيحاً هو ما يوحّد أحداث مسرحية " فيفو وصديقاتها " وهذا البحث الذى يتسع عن ذى قبل تقاسمه مجموعه من النساء يأتين لبيت فيفو ليصنعن برنامجاً تعليمياً عن تحقيق الذات ويظهر هذا الصراع مع الخوف فى سلسله من المواجهات الثنائيه التى تبدو غير كامله كما يظهر فى مونولوج واحد كذلك يؤدى تفاعل المسرح الذى يربط بين النساء إلى البوح بالاحلام والكوابيس .

وتتحدث فيفو عن الحاجه لـ " مخفف روحى " فغيابه يجعل حياتها مروعه فهى تصرح بانها ترى فى احلامها قطه سوداء مخيفه مشوهه ، بعين واحده وجدل عليل تُسهّل برازاً كريهاً فى كل اركان المطبخ . ان فكره الخوف تظهر بتركز ويتوسع فى شخصيه جوليا والتى كانت " يوماً ما تخاف من لا شىء " ولكنها الآن قعيده كرسى متحرك نتيجة شلل جسد ينفى ، فقد اصطاد احد الصيادين غزلاً أمام جوليا فُشِلَتْ منذ ذلك الحين بالرغم من ان الطلقة لم تصب جوليا بأى سوء جسدى . وتتخيل جوليا بأنها محل هجوم من الرجال الذين هددهم باستقلالها وهى بذلك سيسمح لها بالعين

فقط لو انها ندمت وقبلت المرأة على انها كائن محدد بيولوجياً وفى سياق تخيلها هذا تتوسل جوليا تكراراً ومراراً لهيئة من القضاء غير مرئية وتتحدث فى توسلها هذا عن جنسانيه المرأة .

جوليا : ان روح المرأة جنسيه ... مشاعرها جنسيه تبقى معها حتى الموت بل و
تاخذها معها إلى ما بعد الحياة حيث تدنس بها الجنات وترسل إلى الجحيم
حيث تُسقط هذه المشاعر من خلال الألم وتعود للأرض كرجل

.....

جوليا : يقولون انه حين أومن بالصلاه سوف انسى القضاء وحين انسى القضاء
سوف اومن بالصلاه وان هذين الفعلين يحدثان فى آن واحد وان النساء
جميعاً قمن بهما ، فلما لا استطيع انا القيام بهما ؟

وفى مشهد الذروه فى المسرحية تتصارع فيفو وجوليا حول فهم
كلايهما للضروره : حيث تتشاجر فيفو وتراجع جوليا :

جوليا : فليبتعد الأذى عن عقلك .

فيفو : العراك !

جوليا : فليبتعد الأذى عن ارادتك .

فيفو : العراك يا جوليا !

جوليا : لم يعد لى من الحياة بقيه .

وتطلق فيفو الرصاص على ارنب فتموت جوليا . وهكذا تصبح شكلاً طقسياً فقد
ماتت من خلال قوه تصميم فيفو نيابه عن كل النساء فى المسرحية وذلك كى يزدرين
نظرتها للحياة .

ان مسرحية " فيفو وصديقاتها " لها بناء اكثر رسميه عن مسرحية " مكانك لم يعد
معنا " ففى الجزء الأول يتجمع المشاهدون كجماعه واحده تماماً مثلما تتجمع كل
الشخصيات فى بيت فيفو ثم ينفصل المشاهدون إلى مجموعات اربع تنفصل
الشخصيات وتوزع على اجزاء مختلفه من المنزل ويقوم مرشدون بقياده مجموعات

المشاهدين الاصغر من المجموعه الأولى إلى أربع حجرات مختلفه حيث تتكرر المشاهد بين شخصيتين أو ثلاث حتى تشاهدها المجموعات الاربعه وهكذا نجد ان كل مجموعه تشاهد المشاهد الاربعه بترتيب مختلف وقد رُتبت هذه المشاهد بطريقه بارعه بحيث يُسهل انتقال الشخصيات من مكان إلى مكان فى نفس الاطار الزمنى فعلى سبيل المثال نجد ان فيفو التي بدأت لعب الكروكيه مع إيمّا فى الحديقّه تخرج من مكانها إلى جزء آخر خلال المشهد فهى تدخل حجره المكتب وتدعو كريستينا سدى إلى اللعب معها وتخرج من المكتب لتدخل المطبخ لتحضّر بعضاً من عصير الليمون وتعود إلى الحديقّه وكل هذا يحدث فى كل مره . وفى الجزء الثالث يعود المشاهدون والشخصيات إلى مكان العرض الاساسى حيث تخطط الشخصيات للعرض العام والاكثر اهميه انها تحل ما بينها من صراعات .

وفى الجزء الأول تدخل الشخصيات لتَجْمَعُ اتيق على العشاء و شرب الشاي ومعظم هذه الشخصيات اصدقاء قدامى ، ترح وتقدم اعضاء جدد للمجموعه وهذه الشخصيات تملأ الفجوات بين غرابه اطوار فيفو وحاجه جوليا للشجاعه وحينما تتعرف هذه الشخصيات على بعضها أو تجدد صلاتها القديمه فانها فى الوقت نفسه تقدم نفسها للمشاهدين والذين يمثلون كمجموعه عضو جديد فى هذه الدائره على الرغم من ان الممثلين لا يقرّون بوجود المشاهدين وهكذا يظل المشاهدون على بعد كشخصيات اكثر تردداً وفى الجزء الثالث حين تكشف الشخصيات المزيد والمزيد عن انفسهم يرتبط المشاهد اكثر بالمنزل ويقترب اكثر من المؤدين . وفى جو الالفه الذى يتميز بهالعدد القليل ، وتتميز به المساحات الصغيره تكشف بعض الشخصيات لبعضها بعض الاسرار الدقيقه فتطرق بولا و سيسليا بتردد حكايات الحب القديم وهما يشربان الشاي بالمطبخ وتحكى سيندى حلماناً مؤلماً لكريستينا وهما تقرأن معاً فى حجره المكتب ، اما جوليا فتتهذى وحدها فى حجره الضيوف وفى الحديقّه تفضى فيفو بمخاوفها لإيمّا ويطول الوقت فيسمر المشاهد باللحظه الواحده تكراراً من وجهات مختلفه ولأن بعض الشخصيات تنتقل من مكان ، لآخر فان المشاهد يتذكر مارآه قبل ذلك وفى الانتاج الاصلى للمصريه كان المشاهد فى ساحه ما يسمع نُتفاً من حوارات الساحات الأخرى ويذكر جون لاركين Joan Larkin " لقد كان لدينا احساس بجوهر الوقت وهو احساس لم يُتَحَ المسرح ايداً من قبل " ١٢

وحيثما يتجمع المشاهدون مره أخرى فى الساحه الكبرى فى الجزء الأخير من المسرحية فإن شعورهم نحو الممثلين يكون قد ازداد عمقاً من خلال دخول الساحات المنعزله ومشاركه الشخصيات احدى اللحظات المؤقتة ويذكر جون لاركين فى سياق تقييمه لانتقام هذه اللحظه لاربعه مشاهد متزامنه " وقد رأينا كل شخصيه فى مرحله مختلفه من الاعتراف بصدق جوليا عن حاله النساء " ويتيح تجمع كلتا المجموعتين ، المشاهدين باكملهم والشخصيات باسرها فى حجره المعيشه وهى ساحه العرض العامه يتيح الفرص للجميع للمشاركة فى لحظه موت جوليا والذي يعد اشاره للمستقبل . وتؤكد الحركه عبر المنزل على تقدم الشخصيات المتنوعه فى رحلتهم نحو الوعى .

وفى " مكانك لم يعد معنا " نجد كما وجدنا فى " فيفو وصديقاتها " ان تقدم المشاهد يوازى تقدم الأحداث فى المسرحية فالأحداث تبدأ عندما يصل المشاهد إلى المنزل ويقودهم الرشد إلى حجره المعيشه حيث يعم الظلام عدا بعض الضوء الذى يشع من المدفأ ومن المطبخ تُسمع اصوات الطبخ والقنور والاعويه وابواب الفرن والثلاجه تُفتح وتغلق وتُسمع كذلك موسيقى الانجيل وعندما تستبدل الطفله وى موسيقى الانجيل بشرط لمسرحية " ريتشارد الثانى " تدور مناقشات بيتها وبين جدتها . ويستطيع المشاهد ان يسمع الحوار الافتتاحي اذ إن وى وجدتها مازالتا تتحدثان عن بعد .

ماما : ما هذا الوش الذى تسمعيه على تسجيلي ؟

دى : ماما ، انها مسرحية لشكسبير ...

ماما : حسناً انفضيها من تسجيلي فانا لا أحبها واعيدى موسيقي الدينيه

دى : ماما انه الملك ريتشارد . الم تسمعي شكسبير ابداً ؟ انه ...

ماما : لا . لا أريد ان اسمعه الآن ... سيكون من الواجب عليك ان ترحلى إلى مكان آخر مع هذا الجنون . ابعدي عن طريقى أيتها الفتاه . ألا ترين اننى أطبخ ؟ ... اذهبي الآن أيتها الطفله .

وتترك دى ساحه العرض التى تتواجد فيها جدتها وهى المطبخ مركز الاسره وتخرج لتتجول وتستكشف ساحه بقيه المنزل وهى الساحه الحره ولكن الأكثر خطوره وفى هذه

الساحة الحرة تستطيع دى ان تجرب خيالات الرشد . ان أول اتصال مرئى بين المشاهد والممثلين يقع حين تدخل دى حجره المعيشه وتظهر اولى شخصياتها التخيلية وهى ولد يرتدى نظاره ذات اطار يشبه القرن ويبحامه الرجل العنكبوت ويلعبان معاً لعبه يقلدان فيها اناس من جنسيات مختلفه وتقاطعها تحذيرات الجده التى تنادى من المطبخ " دى، من الافضل ان تتوقفي عن نوبات الجنون هناك سوف تكون نهايتك فى مستشفى بحيره الولاية الطبيه ، فقط ترقى هذا "

ويأخذ الولد دى والمشاهدين اعلى السلم بعيداً عن ساحة العرض العامه للمنزل وهى حجره المعيشه إلى الساحات الخاصه كالحمام والمرحاض وحجره النوم حيث تصيح تخيلات دى شخصيه بصوره متزايدة ومرتبطة بالتغيرات الجسميه والنفسيه للبلوغ وتتطلب " مكانك لم يعد معنا " مشاركته نشطه من الجمهور اكثر من " فيفو وصديقاتها "والتي تسمح للمشاهد ان يحافظ على مسافه مهيبة هى فى الاساس فى نفس حجم المسافه النفسيه بين الشخصيات ان " مكانك لم يعد معنا " تجسد بوضوح حاله دى العقلية وتطلب من المشاهد ان يقوم بدور اكثر صراحه كى يدرك بصورة هذا التجسيد ومع ذلك نجد الممثلين لا يقرّون بوجود المشاهدين وكذلك كان الحال فى " فيفو وصديقاتها " .

وتمر دى ومن ورائها المشاهدين فى متاهه من ملابس النساء الداخليه وتعطينا الإرشادات المسرحية وصفاً لحجره متعدد المعاني :

يبدأ دهليز المتاهه بالملابس الداخليه البيضاء - السوتينانات والسراويل والاحزمه التحتيه .. الخ - والتي تميل ألوانها إلى اللون القرمزى ولون البشيره . وكلما تعقدت المتاهه كلما مالت الالوان إلى اللون الاسود وتوجد جوارب متدليه لا بد ان تلقى جانباً حتى يمكن استكمال السير . وينتهى الدهليز بملابس تحتيه مطبوعه وملونه . وعندما يدخل المشاهد المتاهه تبدأ اسقاطات المتاهه الحلوى بالالوان الصفراء والخضراء والحمراء الداكنه تنتشر فسى الحجره وعلى الملابس موسيقى الانجيل والوعظ ، الاويسرا وشكسبير ويتواجد خلال ذلك كله ٢٤٥ تيارخفى من ضربات القلب التى اخذت فسى الارتفاع حتى تغطى على الاصوات الأخرى .

ومن التخييلات الأخرى التي يراها المشاهد بأسلوب أكثر تقليدية على الرغم من أنها لا تعرض في مساحة تقليدية الفتى الأورالى في السهرة الارجوانيه والتي تغطيها رغاوى الصابون حيث يجلس في بانير ويغنى نغمات قطعه موسيقيه يكتبها على رغاوى الصابون والمثله التي تجلس في حمام كُسميت جذرانه بمرايات متعددّه وتتحدث هذه المثله إلى دميّه سوداء في ملابس تشبه ملابس دى وتجلس على حجرها .

وخلال هذه التخييلات ينتاب دى فضول وشوق وخوف حين تفكر في مشكلات البلوغ وغو الجسم النسائي وتحدد هويّه انثويّه وخوض غمار الحب ويعود السؤال على لسان دى وعلى لسان ما تتخيله من شخصيات " هل عرفت الوحده من قبل " . ان غريه المراهقه المره هي ماتوحد هذا العمل وهي تعنى ان تكون طفلاً في عالم الراشدين . وينتهى هذا الجزء التخيلى من المسرحيه بسلوك وحشى وحرركات عنيفه تصحبها موسيقى عنيفه حيث يتم تحطيم اثاث حجره المعيشه وتشعر دى بالخوف من فرط ثورتها هذه فتبحث عن ملاذ في كنف جدتها الآمن وتختفى الشخصيات التخيليه حين تدخل المطبخ ومعها المشاهدين وتستطيع دى الآن ان توازن بين العالم السابق عالم الثقافه العقلية الاكثر اغراءً وقيم جدتها الروحيه وتنتهى المسرحيه بالاعداد لحفله يتم دعوه المشاهدين فيها بعد ان تنتهى المسرحيه رسمياً لتناول وجبه من الطهى المنزلى .

ان البيت في " مكانك لم يعد معنا " و " فيفو وصديقاتها " لم يستخدم استخدماً مجازياً كما في مسرحيات الواقعيه الاكثر تقليديه امثال ابن اوميللر فالبيت هنا ليس كبيت الدمى الذي يعكس الوجود الهامشى لنورا وتورفالد او كمنزل ويلي الذي طغت عليه ناطحات السحاب الضاريه فى الاقنق تماماً مثلما طغت على ويلي ظروف الحياة . ان فكره المنزل هنا ليست ذات مغزى مثلما كانت عند الكتاب الواقعيين او الخداعيين لأننا لا نرى المنزل من على بعد كما ان المنزل لا يؤثر فينا حين يكون كاملاً ويذكر مصمم ديكورات المسرح البيئى جيرى روجو :

من دواعى المتعه ان نلاحظ ان التصميمات البيئيه لا تترجم بيسر إلى كتابات تصويريه تصور حاله النفسه او الفكرية ويأتى هذا كنتيجه لوجود هذه الانتاجات فى شكل مفاهيم تعتمد على التعاملات بين المشاهدين والمؤدين والوقت والمكان وهكذا يمكن فقط ادراكها ذاتياً - خلال الانتاج . ١٩

كما أننا نتعامل مع المنزل كأجزاء منفصلة لأننا بالداخل مع الشخصيات وهكذا نجد ان المفزى المجازى يتركز فى الانتقال من ساحه إلى أخرى عبر المنزل .

وحين تخوض دى تجربته استكشافها الذاتى للساحات الخاصه فى المنزل والتي ترمز لدى نفسها فانها تستطيع ان تدخل مره أخرى مطبخ جدتها حيث تقتربا - المرأة العجوز والفتاه المراهقه - من فهم مشترك وهذا النوع من الانتقال الرمزى يشبه حركه الاخوات الثلاثه عند شيكهوف والتي تشير حركاتهم من حجره الرسم إلى حجره النوم إلى الحديقہ إلى تردهما على يد نتاشا وقيم طبقتها المتوسطة ومع ذلك نجد ان المشاهدين والممثلين ايضاً يقتربون من بعضهم البعض فى ساحه العرض البيئيه فروائع الظهى الشهيه والتي تضىفى على المنزل قدراً كبيراً من الجو المنزلى هى فى الواقع وضعت للمشاهد الذى يدعى على العشاء مع الممثلين كذلك نجد ان رعايه الشخصيات بعضهم لبعض تمتد إلى المشاهد .

ان مغزى الانتقال المساحى فى " فيفو وصديقاتها " اكثر غموضاً منه فى " مكانك لم يعد معنا " ويرجع السبب فى بعض اجزائه إلى التعاقب الجزافى للمشاهد الاربعه الداخليه . وقد عبر ستانلى كوفمان فى " الجمهوريه الجديده " عن نظرتة الشكبيه فهو يرى ان حركه الممثلين والمشاهدين ليست ضروريه

لأن المحتوى القليل فى هذه المشاهد لن يحفه سوء باى صوره لو وضـسع فى بناء متسلسل تقليدى ، ولأن هنا الاصرار على تذكيرنا بأن هؤلاء الناس يتحدثون حالياً فى موضوعات مترابطه او غير مترابطه فسى أن واحد فى حجات مختلفه لنفس المنزل يعد أمراً مبتذلاً لهذا كله يتتابنا شعور أن هناك تحايلاً قصد ام لم يقصد - شعور بان هناك مبالغه آليه قد صبغت بها المسرحيه.

وترد بونى مارانكا على هذا النقد فقد لاحظت ان " خوض هذه التجربه المسرحيه والانتقال من حجره إلى حجره يعد اكثر اهميه من تتبع القصة " فطبيعته هذه التجربه التى تنتقل فيها من حجره إلى حجره تتميز بالنسبه لكل من المشاهد والممثل بالموده المتزايدہ وهو ما نتحدث عنه المسرحيه فبالنسبه للنساء عليهن تقدير قيمه الاخريات حتى يستطعن التغلب على كره الذات الذى يولد الخوف ففى بدايات المسرحيه تقول فيفو " ولو انهم يعرفون بعضهن البعض لئسف العالم إلى أجزاء " ان الانتقال المساحى فى " فيفو وصديقاتها " يمثل جزءاً من عمليه التعارف هذه .

ان المنزل ان لم يحمل نفسه معنى مجازياً فإنه فى كلتا المسرحيتين يعمل كملاذٍ للشخصيات حيث تكشف فيه اعماق اسرارها وعلى الرغم من ان المجتمع قد اعتبر المنزل منذ زمن بعيد عالم المرأة الا ان الكثيرات من كاتبات المسرح الامريكيات الاخريات يرين المنزل كمصيده . ان مسرحيتى " مكانك لم يعد معنا " و " فيفو وصديقاتها " تشتركان فى افتراض اساسى وهو انه فى منزل المرأة تكون المرأة بطبيعتها وان المنزل هو المجال الطبيعى لاستكشاف طبيعه العلاقات بين هؤلاء النساء . ان مفهوم المنزل كملاذٍ تحدد جزئياً بغياب الرجل ففى " مكانك لم يعد معنا " ظهر الرجل الوحيد فى المسرحية فى خيالات دى وجدير بالذكر ان الوضع العائلى فى المسرحية هو ما يلى غياب الرجل اذ ان هناك امرأتان تعيشان بمفردهما . وفى " فيفو وصديقاتها " تتحدث النساء عن الرجال ويبدو ان هناك رجال يعيشون فى المنزل ولكنهم يبقون بالخارج طوال المسرحية وبعد غياب الرجل ضرورياً حتى تستطيع الشخصيات ان تكشف ما بداخلها . ان مفهوم المنزل كملاذٍ يعد حاسماً بالنسبة لنمو الموده تلك الموده التى تعطى للمسرحية أهميتها وتجعلها كما تقول الين سيبا شيان " كلها حراة وحب وخيال ونقد .

ان خلق عمل مسرحى خداعى يكون بينى يتضمن الحاجه إلى اسلوب مسرحى يختلف عما يُستخدم فى معظم الاعمال الخداعيه حيث يتم فصل المشاهدين والممثلين وعما يُستخدم فى معظم الاعمال البيئيه حيث لا يحاول الممثلون خلق خيال . ان كلاً من ماريا ايرين فونز والين سيبا ستيان يصفان التمثيل فى ابتهاجاتهم الاصليه لمسرحياتهم على انه " تمثيل سينمائى " وهو ذلك النوع من الطبيعه الذى ينسجم مع لقطه الكاميرا . وهذا الاسلوب السينمائى يعزز الفهم التقليدى لمنهج التمثيل او التمثيل الستيسلافيكى متجاهلاً توسيع نطاق الحركه او الصوت كى يبرز الشخصية وقد اشارت كلتا الكاتبتين ايضاً إلى المتفرجين على انهم شهود عيان وذلك بسبب الطريقه التى يتقاسمون فيها ظاهرياً ساحة العرض واقعيه مع الممثلين وبسبب قربهم من الممثلين وتقول فورنز " اتوقع ان يشعر المشاهد كانه يزور أناس فى بيتهم "

وفى الانتاج الاصلى لـ " فيفو وصديقاتها " يجلس المشاهدون دائماً فى جانبين من ساحة العرض حتى لا ينظرون إلى ما يجرى مع مشاهدين آخرين وذلك من اجل تعزيز

الحداغ المتزايد الذي تخلقه ساحات العرض المتعدده والحدث المتزامن وفى المقابل نجد ان الهدف الاساسى من الاخراج المسرحى لـ " مكانك لم يعد معنا " هو تشجيع الاتصال ليس فقط بين المشاهد و الممثل وذلك الاتصال الذى يتجاوز المسرحية ذاتها فى مشاطره العشاء . ولكن ايضاً بين المشاهد والمشاهد فى خلال العرض فلأن ساحه المشاهده تتميز بالمرونه يعنى انه لا يوجد مكان محدد للمشاهده كما ان حجم الساحه يتغير دائماً فإن تعاوناً بين المشاهدين يصبح مطلوباً حتى تتوافر لكل فرد اسباب الراحة فى مشاهدته . لقد لاحظت الين سيبياستيان كرم اخلاق مشاهديها والذى ازداد على الاقل فى بعض اجزائه من خلال اللطف الهادف فى الطريقه التى يتحرك بها الممثلون حول المشاهدين من خلال وجود مرشد يجيب على اسئله المشاهدين ويوفر لهم اسباب الراحة . وفى حين تخلق " فيفو وصديقاتها " خبره استبطانيه على نحو اكبر من " مكانك لم يعد معنا " وتهتم " مكانك لم يعد معنا " بصورة اكبر من " فيفو وصديقاتها " بتطور الجماعه فان كلتا المسرحيتين تقوم على التقبل اكثر من الهجوم . وقد تحدث تيمنى وابلز عن " مغامره " مسرح الاداء " والذى يتطلب رد فعل - بمعنى مشاركته - من مشاهديه " ولكن " المغامره " التى يمكن تعريفها على انها اى نوع من المشاركه تشير ايضاً إلى قدر كبير من جو المسرح البيئى المتأصل فى المواجهه . ان مسرح فورنر وسيبيا شيان البيئى الحداغى يبتعد عن المواجهه وفى حين ان المشاهدين لا تتوافر لهم راحه البقاء فى رقعته محصنه فإننا نتحكم فى طبيعيه مشاركتهم من خلال عدم وجود حديث مباشر . وبالرغم من ان المشاهدين يدعون إلى التوغل اكثر واكثر فى العالم المختلف فإن حاجزاً يظل بين المشاهد والممثل حتى ان لم يكن هناك فاصلاً بين ساحه العرض وساحه المشاهد . ان الموده تنمو من خلال ظهور الافكار المرتبطه بالانتقال المساحى للممثلين والمشاهدين عبر المنزل اكثر من غوها من خلال الاصرار عليها بصورة مضلله او التسليم بها لأن الممثلين يتحدثون للمشاهد مباشرة أو لأن المشاهد يلعب دوراً فى المسرحيه .

ملاحقہ

*المشاركون

- ستيفينى ك. أرنولد : قسم المسرح ، جامعة كاليفورنيا ، ريفرسايد
كريستوفر هوف : قسم الدراما ، جامعة لندن ، كلية جولد سميث
بربارات . كويسر : قسم اللغة الفرنسية والاطالية ، جامعة سنيوهامشير
هالينا قليويوز : قسم اللغات السلاقية ، جامعة ويسكونسن ، ماديسون
وليام و . فرنسيس : قسم اللغة الإنجليزية ، جامعة ويست فرجينيا
جون سبالدنغ جاتون : برنامج المكرمين ، جامعة كنتاكي
جوناثان هاينس : قسم الأدب واللغويات ، كلية بينتون
ميشيل اسكاروف : قسم اللغة الفرنسية ، جامعة ويسترن أرنيتاريو
فيرا جيمجى : قسم اللغة الإنجليزية ، كلية بروكلين ، جامعة ستين فى نيويورك
هاميلام . كنيج : قسم اللغة الإنجليزية ، كلية ويستفيلد ، جامعة لندن
ستانلى فى. لوفجمان : قسم الدراما ، جامعة جورجيا
تشارلز ر . ليونز : قسم الدراما ، جامعة ستانفورد
مارى كى مارتين : قسم الفن الدرامى ، جامعة كاليفورنيا ، بيركلى
جيمس سى . موى : قسم المسرح والدراما ، جامعة ويسكونسن ، ماربون
جيمس إ. روينسون : قسم اللغة الإنجليزية ، جامعة نوتردام
حنا سكولنيكوف : قسم الدراسات المسرحية ، الجامعة العربية فى القدس
ينال و . سلاتر : قسم الكلاسيكيات ، جامعة جنوب كاليفورنيا
شارون تايلور : قسم اللغة الإنجليزية ، جامعة كاليفورنيا ، ريفرسايد
ادريان ويس : قسم اللغة الإنجليزية ، جامعة جنوب واكوتا
البرت ويرثيم : قسم اللغة الإنجليزية ، جامعة انديانا

*مقالات في الدراما : كتب و مؤتمرات

الكتب الإحدى عشرة الأولى في سلسلة مقالات في الدراما هي : -

١ - الدراما والمجتمع

٢ - الدراما والمحاكاة

٣ - الدراما والرقص والموسيقى

٤ - الدراما والرمزية

٥ - الدراما والديانة

٦ - الدراما والممثل

٧ - الدراما والجنس والسياسة

٨ - الدراما التاريخية

٩ - الفضاء المسرحي

١٠ - المسرحية الهزلية

١١- النساء في المسرح

أصحاب المقالات في الموضوعات التالية مدعوون لإرسال مقالاتهم في شكلها النهائي إلى رئيس التحرير قبل الأول من فبراير في العام المشار إليه .

وعلى المشاركين مراسلة رئيس التحرير قبل هذه التواريخ :

١٢- الدراما والفلسفة (١٩٨٨)

١٣- العنف في الدراما (١٩٨٩)

١٤- الميلودراما (١٩٩٠)

١٥- الجنون في الدراما (١٩٩١)

*مقالات في الدراما مؤتمرات ١٩٨٨

تقام المؤتمرات السنوية في جامعة لندن وجامعة كاليفورنيا حيث تتناول موضوعا
يجرى الإعداد له .

ومؤتمرات ١٩٨٨ تتعلق بـ" الدراما والفلسفة " . أما تفاصيل المؤتمر في كاليفورنيا
فيمكن الحصول عليه من مؤتمر مقالات في الدراما ، . جامعة كاليفورنيا ، ريفرسايد
كاليفورنيا ٩٢٥٢١ . ويمكن الحصول على تفاصيل مؤتمر لندن من رئيس التحرير .
جيمس ريلموند ، رئيس التحرير ، مقالات في الدراما ، كلية ، ويستفيلد ، جامعة

رسوم توضيحية

١. ٢. ٣. مشاهد كوميدية ومأساوية وهجائية . مأخوذة من مجلة سياستيانو

سيرليو

(الطبعة الانجليزية ، ١٦١١)

٤ - " قلعة المثابرة " (بتصريح من مكتبة فولجيرشكسبير)

٥ - يوم حساب يورك ميرسر . (بتصريح من بيتير ميريدث ، جامعة ليدز)

٦ - منزل دافيد جاريك فى هامبتون ، ميدل سيكس .

٧ - جيمس ثورن هيل يعمل مصمماً لأرسينو ، ملكة قبرص ، الفصل الثانى ،
المشهد الثالث مسرح درورى لين ، ١٧٠٥ (متحف فيكتوريا والبرت)

٨ - التدمير الصناعى لقنطرة رومانية وحدائق كير وكذلك النقوش الرومانية
١٧٧٦

(متحف فيكتوريا والبرت)

٩ - دولوثر بورج ، نموذج مشهدى لأما أو رحلة حول العالم ، مسرح كوفنت
جاردن

١٧٨٥ . (متحف فيكتوريا والبرت)

١٠ - مدفأة من تصميم روبرت آدم لمنزل جاريك فى ٤ أويلفى تريس الدور
الأرضى، الحجرة الأمامية ، ١٧٧٢ . (متحف فيكتوريا والبرت)

١١ - دولوثر بورج، المهرمون فى عاصفة، لوحة زيتية، ١٧٩١ (معرض الفن
بفيكتوريا ، باث)

١٢ - دولوثر بورج ، بحيرة ويناندرمير ، نقش لويليام بيكيت . من المشهد الجميل
والرومانسى لانجلترا وويلز . لندن ١٨٠٥ أعيد طبعها من قبل مؤسسة
سكولار الكليلى ، ١٩٧٩ (متحف ايرن بريدج جورج)

- ١٣ - دولثر بوج ، بحيرة لانبريس لوحة زيتية ١٧٨٦ . (متحف بولفنون ستراسبورج)
- ١٤ - دولثر بوج ، نموذج مشهدي . عجائب دربي شاير ، مسرح دروري لين ١٧٧٩ .
- (متحف فيكتوريا والبرت) .
- ١٥ - دولثر بوج ، قمة دربي شاير ، نقش لويليام بيكيت . من المشهد الجميل والرومانسي لانجلترا وويلز .
- ١٦ - مسرح (روتينولم كورت ، تجهيز المسرح ، ١٧٨٥) (متحف مسرح دروينولم ، ستوكهلم)
- ١٧ - دولثر بوج . قطع نموذجية لمشهد ساحلي : روبنسون كروز ، مسرح دروري لين ، ١٧٨١ . (متحف فيكتوريا والبرت)
- ١٨ - دولثر بوج ، الإبر ، جزيرة المخلوقات ، نقش لويليام بيكيت . من المشهد الجميل والرومانسي لانجلترا وويلز .
- ١٩ - ل . بواتارد ، داخل مسرح كوفنت جاردن ، استمرار شغب فيتزجيجيو ، ١٧٦٣
- (مجلس أوصياء المتحف البريطاني) .
- ٢٠ - أ . ف . بورني ، اديفا سيكون دولثر بوج . ١٧٨٢ . (مجلس أوصياء المتحف البريطاني)
- ٢١ - جاك أنسيلوت لويس التاسع ، الخامس ، السادس (صورة ،
- ٢٢ - المسرح الملكي ، دروري لين ، ١٨١٠ - ١٨١١ ، بينجامين دين وايت . قاعة الاستماع ١٨١٣ .
- ٢٣ - برنامج المراقب المسرحي فى قصر المتع ٩ مايو ١٨٩٨ . (بتصریح من مكتبة

الفنون في مسرح هويليتزل ، مركز الدراسات الإنسانية ، جامعة تكساس
أوستن)

٢٤ - داخل مسرح ميدان ماديسون ، مدينة نيويورك ، ١٨٨٠ ، (بتصریح من
جامعة ويسكونسن)

٢٥ - داخل سيرك ريكيث ، فيلادلفيا ، ١٧٩٧ . (بتصریح من الجمعية التاريخية
في مقاطعة بورك ، بنسلفانيا) .

٢٦ - البرنامج المسرحي لسبالدنغ وروجرز (بتصریح من مكتبة فنون مسرح
هويليتزل) قسم الدراسات الإنسانية ، جامعة تكساس ، أوستن)

٢٧ - داخل فوليز بيرجير ، مدينة نيويورك ١٩١١ . (بتصریح من مركز البحوث
المكتبية ، شيكاغو)

٢٨ - مسرح فوليز بيرجير (بتصریح من مركز البحوث المكتبية ، شيكاغو)

٢٩ - منظر جزئي يوضح أماكن عروض مشرق قصر المتع وحديقة الأغصان ، مدينة
نيويورك ، ١٨٩٥ . (بتصریح من جامعة ويسكونسن) .

٣٠ - منظر داخلي من خلال خشبة المسرح الرئيسية لمشرق قصر المتع وحديقة
الأغصان (بتصریح من جامعة ويسكونسن) .

٣١ - منظر لتغير حديقة شرب البيرة فوق السطح في ذلك القرن (بتصریح من
جامعة ويسكونسن)

٣٢ - تادوز روزويكز ، فهرس الكارت ، روكلو ، ١٩٧٧ . إدارة تادوز
مينك (صورة ، ستيفان أرزينسكى)

٣٣ - فهرس الكارت ، وارسو ، ١٩٨٤ ، إدارة ميشال راتينسكى . (صورة ،
ريناتا ميثيل)

٣٤ - صفار المرأة العجوز ، روكلو ، ١٩٦٩ . ، دارة جيرسى جاروكى . (صورة ،
جرازيتا ويزوميرسكا)

وحدة إصدارات الفنون

وافق مجلس الأكاديمية عام ١٩٩٤ على إنشاء وحدة إصدارات أكاديمية الفنون التي تهدف إلى نشر المعارف في تخصصات الفنون المختلفة بإصدار الكتب والبحوث المؤلفة والمترجمة والدوريات النشرات والتصوص والمستنسخات والمدونات الموسيقية والإصدارات السمعية والمرئية .

صدر عن الوحدة

أولاً : الإصدارات المرئية

شريط فيديو يضم الأعمال السينمائية التي تم اكتشافها لرائد السينما المصري محمد بيومي احتفالاً بالعيد الثوي للسينما ومولد محمد بيومي يناير ١٩٩٤ .

بحث وتحقيق : محمد كامل القليوبي

مونتاج : رحمه كامل متتصر

ثانياً : إصدارات الكتب (مسرح)

١- حركة الممثل على خشبة المسرح

تأليف : قـرـيـبـت سـكـاـيـا
ترجمة : د. محمد مهران
مراجعة : د. عادل عمر عفيفي

٢- مختارات من الدراما الاسرائيلية (مقتعون وست مسرحيات قصيرة)

ترجمة : د. محمد شبيحه
تصدير : د. فوزي فهمي
مراجعة : د. فوزية حسين

٣- الازهاب والمسرح الحديث

تحرير : جون أور - دراجان كليك
ترجمة : أمين حسين الرباط
تقديم : د. فوزي فهمي أحمد
تصدير : فاروق حسني

٤- جمهور المسرح (نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين)

تأليف : سـمـسـمـوزان بـيـنـيـت
ترجمة : سامح فكري
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : أ.د. نهاد صليحة
تقديم : أ.د. فوزي فهمي

٥- قضايا المسرح الاقريقي (مجموعة أبحاث)

ترجمة : د . فيفي فريد
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : أ.د. مارسيل رمزي

٦- التعبير الجسدي للممثل

تأليف : جان دوت
ترجمة : أ.د. حمادة إبراهيم
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

٧- اتجاهات جديدة في المسرح

محرر : جوليان هيلتون
ترجمة : د. أمين الرباط
سامح فكري
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

٨- مسرح فويرتال الراقص (أو فن تدريب سمكة زينة- رحلات في عالم الرقص)

تأليف : يوخن شميت
نوربرت سبيرفوس
جورج فسايجلت
ترجمة : قسم اللغة الانجليزية
فيفيان فايز مينا
رباب صبري حجازي
مساري إدوارد نصيف
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة وتقديم : أ.د. منى أبو سنه

٩- الممثل وجسده

تأليف : ليستزيسسك
ترجمة : الحسين علي يحيى
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د. محمد حامد أبو الخير

١٠- المسرح الجديد فى كولومبيا

تأليف : جسونشالو أرثيلا
ترجمة :عبد الحميد غلاب
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د.محمد أبو العطا

١١- الحرياء البيضاء

تأليف : كريستوفر هامتون
ترجمة وتقديم : د. محسن مصيلحى

١٢- المسرح المستقل فى الأرجنتين

تأليف : ديفيد ويليام فوسستر
ترجمة : عبد الوهاب محمود خضر
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

١٣- المسرح والعلامات

تأليف : إلين أستون وجورج سافونا

ترجمة : سمير العيسى
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د. محسن مصيلحي

١٤- المسرح المعارض (دفاع عن المسرح الألماني المعاصر)

تأليف : بيستير ايدين
ترجمة : د. حامد أحمد غانم
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

١٥- القضاء المسرحي

تأليف : إلين أستون وجورج سافونا
ترجمة : سباعي السيد
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د. محسن مصيلحي

ثالثا : اصدارات الكتب (سينما)

- ١- أوراق في مشكلات إعادة التاريخ للسينما المصرية
أبحاث لمجموعة من المختصين
- ٢- محمد بيومي الرائد الأول للسينما المصرية
تأليف : محمد كامل القليوبي
- ٣- عشق الأفلام (هنرى لانهلوا والسينماتيك الفرنسي)
تأليف : ريتشارد رود
تقديم : فرانسوا تريفو
ترجمة : محسن وينى
- ٤- فرانسيس فورد كوبرا
تأليف : فيكتور زيجارو
ترجمة : أماني فوزي حبشي
أمل كمال عبد الحافظ
تقديم : د. هشام أبو النصر
- ٥- المونتاج السينمائي
تأليف : البير يورجنسون
صوفيه برونيه
ترجمة : مي التلمساني
مراجعة : د. رفيق الصبان
تقديم : د. منى الصبان

٦- الرومانسية في السينما

دراسات مختارة
ترجمة : مركز اللغات والترجمة
تحرير : رأفت خفيفاجي

٧- الكادراچ السينمائي

تأليف : دومينيك فيلان
ترجمة : شحات صادق
مراجعة : د. فيفي فريد
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
تقديم : أ.د. مذكور ثابت

تحت الطبع

۱- مسرحیات فرنیسیه

الشريعة أو عودة الابن الضال
تأليف : جان دانيال مانيان
ترجمة : د. فيفي فريد
مراجعة : د. مارسيل رمزي
الطبعة : الأولى
تأليف : ريم فاني
ترجمة : د. فيفي فريد
مراجعة : د. مبرق محمود
أبو العريف والأهل الكريم
تأليف : كولن سورو
ترجمة : فيفي فريد
مراجعة : د. مارسيل رمزي

٢- سحرة المسرح

تأليف : بـيـرـنـد زوـخـر
ترجمة : د. حامد أحمد غانم
د. صلاح نصر الأكسثر
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

٣- الصوت فى السينما

تأليف : بييسر انطوان كوتو
ترجمة : د. فيفى فريد
مراجعة : د. عثمان لطفى
تقديم : د. ابراهيم عبد الجيد

٤- السرد فى السينما

دراسات مختارة
ترجمة : مركز اللغات والترجمة
تحرير : د. يحيى عزمى

٥- سيموليقا السينما

دراسات مختارة
ترجمة : مركز اللغات والترجمة
تحرير : د. محمد القليوبى

٦- المسرح العربى فى القرون الوسطى

تأليف: شمسول موريه
ترجمة : مركز اللغات والترجمة
مراجعة : د. محسن مصيلحى

٧- نظرية الكوميديا فى الادب والمسرح والسينما

تأليف : ت.ج.أ. نلمن

ترجمة : أمل كمال
مراجعة : د. سعد اردش

١٣- مسرحيات اسبانيه

مسختارات
ترجمة : د. السيد غالب
د. سامي عبد الحليم
واخرون

١٤- الأراجوز

خيال الظل الترسكي
تأليف : ميديتين أند
ترجمة : د. منى حامد سلام
مراجعة : د. أمين حسين الرباط

١٥- الموسيقى العربية

تأليف : سيمون جارجي
ترجمة : جيهان عيسوي
مراجعة : ا. رتيبه الحفني

١٦- ستيفن سيلبرج

تأليف : فيرانكولا بوللا
ترجمة : اماني فوزي
مراجعة : د. يحيى عزمي

١٧- المسرح والعالم

تأليف : روستم بهاروشسا
ترجمة : د. / أمين حسين الرباط
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : ا.د. أحمد كامل متولى

١٨- مسرح السرد التمثيلي (من مسرح أمريكا اللاتينية)

تأليف : فرانثيسكو جارتون ثيمبديس
ترجمة : د. / سمير متولى
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : ا.د. محمود السيد

١٩- المسرح الطفلي

تأليف : كريستوفرا اينتنز
ترجمة : سامح فكرى
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

٢٠- ملوحة المتفرج

تأليف : آن أوبر سيفيلد
ترجمة : أ.د. / حمادة إبراهيم
د. / سهير الجمل
نورا أمين
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : أ.د. حمادة إبراهيم

٢١- نحو نقد جديد ومسرح جديد في أمريكا اللاتينية (من مسرح أمريكا اللاتينية)

تأليف : الفـونـسمـو دى تورو
قـرنـانـدو دى تورو
ترجمة : د. / نيفين محمود عزيز
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د. حسن عطية

٢٢- نصوص مختاره (من مسرح أمريكا اللاتينية)

ترجمة : د. / رضا غالب
د. / رأفت خفاجى
د. / سمير متولى
عبد الحميد غلاب
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د. زيدان عبد الحليم زيدان

٢٣- من مسرح أمريكا اللاتينية (دراسات لمجموعة من الباحثين)

ترجمة : د. / نيفين محمود
د. / سمير متولى
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د. حسن عطية

٢٤ - أبحاث في مسرح أمريكا اللاتينية

بقلم :

أ.د. / فوزى فهمى مصر
كارملينا جيماوايس البرازيل
رودولفو أوبريجون المكسيك
لويس ماسشى أرجنطى
كاريا س. أورنى الأرجنتين
أوزولا آزبلاك بولندا
فيدريكو تيتزى إيطاليا
محمد عسلوان سوريا
د. حسن عطية مصر

إن اغتصاب الخيال من مجتمع ما، هو رهان مؤكد على بآس وضباع وخضوع هذا المجتمع ، فالخيال قوة مجيء المستقبل ، وحرية الخيال هي الضمان الحقيقي لقدرة مجابهة المجتمع لكل قوى التزمت والقهر ، وطاقة حمايته من الوهن.

والفنون عموما وغير مسيرة تطورها هي مشروع تصرد الإنسان في مواجهة الانحطاط، كما أنها هي التي تمنحه إمكانية صياغة أماله ومخاوفه، باعتمادها على الخيال مملكة التصورات، التي تعد الشرف الشعري للإنسان.

ولا تتحقق صحة أي مجتمع إلا حين تتوافر مؤسسات منظومة ، تتولى تحمل المسؤولية الاجتماعية، على اختلاف تنوعات مجالاتها، وقد اعتبرت المجتمعات عبر تاريخها أن من قائمة المسؤوليات الاجتماعية تربية البدن والعقل، كتوجد اجتماعي أساس، لكنها أيضا لم تغفل «تربية الخيال».

وأكاديمية الفنون واحدة من المؤسسات التي من مهامها تربية الخيال والرائه ، كوظيفة حيوية، تطور موقف الإنسان في العالم ، وتشجده تصرده ضد القولية والشيخوخة، فالخيال خلف كل اكتشاف.

إن التعرف على بنية الخيال في مسار الثقافة الإنسانية ، هو مفتاح كل دراسة لعلم الإنسان ، ولكل العلوم الإنسانية بما فيها الفنون التي تجسد وتعمل بنية خيال مجتمعاتها. وهذه الإصدارات محاولة تتشد التعرف على إبداعات الخيال في الثقافة الإنسانية.

رئيس الأكاديمية

أ.د. فوزي فهمي